FOTOGRAFIA ÎN ARTA CONTEMPORANĂ. TENDINȚE ÎN ROMÂNIA, DUPĂ 1989

PHOTOGRAPHY IN CONTEMPORARY ART. TRENDS IN ROMANIA, AFTER 1989

Galeria Nouă
Editura UNARTE

Fotografia în arta contemporană. Tendințe în România după 1989 este un proiect inițiat și produs de Galeria Nouă București, finanțat de Administrația Fondului Cultural Național și realizat cu sprijinul financiar al: MNAC, Erste Foundation, Henkel Romania, Programul Cultural Elvețian

Photography in Contemporary Art. Trends in Romania after 1989 is a project initiated and produced by Galeria Nouă București, financed by The Administration of the National Cultural Fund and supported by funds from: The National Museum of Contemporary Art, Erste Foundation, Henkel Romania, Swiss Cultural Programme

Texte / Texts: Irina Cios, Cosmin Costinaș, Raluca Ionescu, Anca Mihuleț, Mihnea Mircan, Cosmin Moldovan, Raluca Nestor, Cristiana Radu
Traduceri / Translations: Bogdan Băicoianu, Ionuț Cioană, Raluca Ionescu, Dragoș Ivana, Mihnea Mircan, Vlad Palcu
Proof reading: Samuel Onn, Kate Smith

Courtesy: CIAC - ICCA București pentru imaginile de arhivă ale artiștilor / for the archive images of the following artists: Alexandru Antik, Matei Bejenaru, Ștefan Bertalan, Geta Brătescu, Dorel Găină, Peter Jacobi, Wanda Mihuleac, Paul Neagu, Mihai Oroveanu, Emilian Săvescu, Sigma, Doru Tulcan
MNAC pentru / for: Ion Grigorescu (*Box,* 1980)
Yvon Lambert Paris, New York pentru / for Mircea Cantor
KunstRaum Linz; Württembergischer Kunstverein, Stuttgart; Centrul Ceh București pentru / for: Duo van der Mixt

Concepția grafică / Graphic Design: Aurora Király, Iosif Király
DTP / Pre-Press: Square Media
Tipar / Printing: Poligrafia Codex

Mulțumiri artiștilor, autorilor textelor, precum și / Acknowledgements to the artists, authors of the texts and: Ileana Savu, Olivia Filip, Alexandra Croitoru, Christine Boehler, Mihai Oroveanu, Ruxandra Balaci, Andreea Grecu, Lavinia Toma, Călin Dan, Mirela Dăuceanu, Jean Eugen Vasile, Virgil Anastasia, Alexandru Braniște, Adrian Pârvulescu, Alexandra Mateescu, Ciprian Dicu.

Mulțumiri speciale / Special thanks to: Marioara Chirteș și Iosif Király

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Fotografia în arta românească contemporană : tendințe în România după 1989 / ed. coord.: Aurora Király ; : Irina Cios, Cosmin Costinaș, Mihnea Mircan, ... - București : Editura UNARTE, 2006
ISBN (10) 973-87493-7-9 ; ISBN (13) 978-973-87493-7-5

I. Király, Aurora (coord.)
II. Cios, Irina
III. Costinaș, Cosmin
IV. Mircan, Mihnea

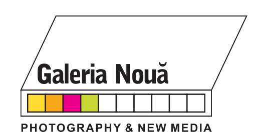
77

Publicată de / Published by:
Asociația Galeria Nouă
Str. Academiei 15
RO-010012 București
www.galerianoua.ro

FOTOGRAFIA ÎN ARTA CONTEMPORANĂ. TENDINȚE ÎN ROMÂNIA, DUPĂ 1989

PHOTOGRAPHY IN CONTEMPORARY ART. TRENDS IN ROMANIA, AFTER 1989

Lucrare coordonată de / Edited by Aurora Király



Cuprins / Table of Content

ABOUT THIS BOOK

Over the last two decades, the world of Romanian art has seen its most spectacular development in the area of photography, with a number of Romanian artists working in this medium having obtained international recognition. However, the lack of knowledge about Romanian art and Romanian artists in general (including those working with photography), both outside the artistic community as well as internationally, cannot go unnoticed.

There are many reasons for this situation, some of which will be discussed in the following pages. One is the absence of publications describing what goes on in this field in a coherent and systematic way (i.e. providing analysis of the different trends, themes and paths adopted by Romanian artists, and placing them in an international context).

The aim of this book is to chart the developments in Romanian photographic art since the fall of communism. It serves as an overview of Romanian photography in this context, and will not cover the entirety of the movement.

In the future we hope to see new publications emerge that will enlarge on some of the aspects merely touched upon here, as well as introduce new “actors” to the “stage”. Besides their artistic value, a further criterion used in selecting the artists presented in the following pages was their involvement in projects organised or exhibited by Galeria Nouă. Since its founding in 2001, the gallery has strived in its curatorial programmes to achieve a balance between established and emerging artists, showcasing solo as well as group exhibitions, both of Romanian and international origin. Indeed, Galeria Nouă has succeeded in being perceived as both a mainstream and alternative exhibition space.

Finally, alongside some already familiar names, we wanted to present a new generation of Romanian theorists capable of placing Romanian artistic production in the fields of photography and new media in a wider historical and cultural context. In doing so, they manage to overcome the geographical and political barriers that characterised much of recent history.

DESPRE ACEASTĂ CARTE

În contextul artistic românesc fotografia a avut evoluția cea mai spectaculoasă din ultimele două decenii, iar câțiva artiști români ce lucrează parțial sau exclusiv cu acest mediu au dobândit notorietate internațională. Totuși nu putem să nu observăm că arta și artiștii români în general și cei din domeniul fotografiei (care ne interesează în cazul de față) sunt destul de puțin cunoscuți, atât în România, în afara comunității artistice cât și pe plan internațional.
Cauzele sunt multiple și ele sunt discutate parțial în paginile următoare. Printre ele se numară și inexistența unor publicații care să articuleze într-un mod coerent și sistematic ceea ce se întâmplă în acest domeniu (analizarea diverselor programe, teme și direcții pe care le abordează artiștii români, situarea lor într-un context internațional mai larg, etc.)
Scopul acestei cărți este de a face o secțiune prin ce s-a întâmplat în fotografia românească de artă în perioada post-comunistă.
Nu avem însă pretenția că în această lucrare este cuprinsă întreaga mișcare fotografică românească. Sperăm că în viitor să apară și alte cărți care să detalieze unele lucruri care aici poate sunt doar enunțate și să aducă “actori” noi în “scenă”. Dincolo de valoare, unul dintre criteriile selecției artiștilor prezentați în paginile următoare a fost și acela că cei mai mulți dintre ei au făcut parte din diverse proiecte organizate sau prezentate la Galeria Nouă. De la înființarea sa în 2001, aceasta a încercat prin programul său să facă un balans între artiștii cunoscuți sau la început de drum, să prezinte expoziții personale și de grup, românești și internaționale, reușind să fie percepută în același timp ca un spațiu expozițional atât *mainstream* cât și alternativ.
Nu în ultimul rând, am urmărit ca pe lângă câteva nume deja cunoscute, prin această publicație să lansăm și o nouă generație de teoreticieni capabili să analizeze producțiile artistice românești din domeniul fotografiei și noilor medii într-un context istoric și cultural mai amplu, depășind barierele de ordin geografic și politic care au constituit serioase handicapuri de-a lungul multor decenii.

Aurora Király

Director
Galeria Nouă, București

“Romanian Urban Pop” în era reproducerii mondiale a sistemului artei contemporane

“Romanian Urban Pop” in the Age of the World Reproduction of the Contemporary Art System

Cosmin Costinaș

The morning after the night when contemporary art was celebrated in Romania as an almost isolated area of cultural production transposable into the international debate, we should be wondering what discursive positions are held by the arts in Romania, what those international discourses presuppose, on what structures they rely, and what our starting point should be.

The last two decades have seen reproduction of the contemporary art system on a world scale, from the Western context in which it was produced to non-Western cultural contexts. The construction of this system began cautiously between the two world wars, continuing at a rapid pace in the 1960s before witnessing a real boom in the 1990s and subsequent global expansion. It is easy to see this expansion as a consequence of the proliferation of capital on a global scale, a consequence mediated only by the pressure placed by global capital on the political transformation of “closed” societies, “their opening towards democratic”, “transition” or “integration”, to use but a few terms adapted to one region or another, be it Eastern Europe, China,

În dimineața de după noaptea celebrării artei contemporane din România ca spațiu aproape izolat de producție culturală traductibilă într-un dialog internațional, ar trebui să ne întrebăm ce poziții discursive sunt ocupate de arta din România? Și ce presupun aceste discursuri internaționale, pe ce structuri se bazează și de unde pornim noi?

Ceea ce s-a întâmplat în ultimele două decenii a fost o reproducere a sistemului artei contemporane la scară mondială, din contextul occidental în care a fost produs înspre contexte culturale non-occidentale. Construcția acestui sistem a



Sigma / Ștefan Bertalan - *Instalație* / *Installation*, 1973
pagina alăturată / opposite page: Paul Neagu - *Plasa peștelui* / *The Fish Nest*, 1972
pentru ambele imagini / for both images: Courtesy CIAC / ICCA București

început timid între cele două războaie mondiale și a continuat într-un ritm accelerat din anii șaizeci, cunoscând o adevărată explozie din anii nouăzeci, odată cu extinderea lui globală. E ușor de urmărit această expansiune ca o consecință a proliferării capitalului la scară globală, consecință mijlocită doar de presiunea exercitată de capitalul global pentru transformarea politică a societăților "închise", pentru "deschiderea lor democratică", pentru "tranziție" sau "integrare", ca să folosim câțiva dintre termenii adaptați unei regiuni sau alteia, fie că e vorba de Estul Europei, China, Asia de Sud-Est, America Latină, Orientul Mijlociu sau părți ale Africii. În cadrul acestui proces global de integrare economică, politică și finalmente culturală, narațiunea transformării postcomuniste a țărilor din Estul Europei e doar un capitol, cu asemănările și singularitățile sale.

Participarea artiștilor din contexte non-occidentale la fazele anterioare ale internaționalismului modernist s-a petrecut, în general, prin cazuri individuale sau, în situații excepționale, prin grupuscule preinstituționale. Odată cu anii nouăzeci însă, numărul participanților crește brusc, artiștii fiind însoțiți de alți actori, ale căror roluri sunt în general forjate pentru și de către primii lor ocupanți (curatori, mici instituții etc.) care creează masa critică pentru fundarea unui set de instituții convergent cu cel existent în spațiul occidental, instituții absente mai degrabă din lipsa unor factori externi scenei de artă, în zonele respective. E interesant de urmărit cum, în aceste contexte incipiente, una dintre primele instituții care apare, de multe ori sub o justificare imperioasă, este cea a bienalei. Avantajele acestui format, precum vizibilitatea rapidă pe care o oferă contextului, ambiguitatea termenului care permite plasarea sub aceeași umbrelă nominală a unor evenimente cu structură, dimensiuni și bugete radical diferite, dar și mistica cuvântului care legitimează simbolic automat apartenența la o clasă internațională, transformă bienala în cea mai seducătoare structură instituțională a sistemului occidental. Instituții precum muzeele reprezentative sunt mult mai dificil de susținut cu aceeași flexibilitate a capabilităților și bugetelor. E la fel de interesant faptul că această proliferare rapidă și *media friendly* din ultimele două decenii a bienalelor în majoritatea contextelor (cu precădere în cele non-occidentale), a stârnit deja o amplă discuție asupra cauzelor, viitorului, beneficiilor și dezavantajelor acestui format, ignorându-se, în majoritatea cazurilor, fenomenul general, acela al proliferării întregului sistem al artei contemporane, în care *"the mushrooming of the biennials"* este doar cireașa pârguită a unui tort necopt.

Existența tuturor acestor elemente în lipsa cadrului instituțional occidental e o premisă suficientă pentru declararea unei situații de criză, ocurență cvasi generală

South-East Asia, Latin America, the Middle East or parts of Africa. Within this global process of economic, political and (eventually) cultural integration, the history of East European post-communist transformation is but one chapter, containing both similarities and unique characteristics.

The participation of artists from non-Western contexts in the early stages of modernist internationalism generally happened individually or, in exceptional situations through small pre-institutional groups. In the 1990s, however, their numbers suddenly began to rise, the artists being accompanied by other actors with



roles generally created for and by their former occupants (curators, small institutions, etc.) who create the critical mass necessary for the foundation of a set of institutions that converge with their counterparts in the West, institutions that had previously been absent mainly due to lack of favourable conditions external to the art scene for each respective area. In the case of these initial contexts, it is interesting



Ion Grigorescu - *Fără titlu* / *Untitled*, Trăisteni, 1976

to follow how one of the first institutions to emerge (very often as a necessary justification) is the biennial. The advantages of this format - the rapid visibility afforded to the context, the perceived ambiguity of the term that allows events of radically different structures, sizes and budgets to be placed under the same nominal umbrella, the mystical nature of the word that gives

a lumii artei. Criza devine însă cu atât mai accentuată cu cât soluția întrevăzută rămâne, în majoritatea cazurilor, reproducerea formală până la capăt a sistemului artei occidentale, fără a se lua în calcul, de multe ori, liniile de conflict care apar la nivelul discursului și al *content*-ului prin acest tip de relaționare a spațiului occidental cu spații care, dintr-un motiv sau altul nu participă, efectiv sau simbolic, la distribuția puterii. Internaționala artiștilor, împreună cu Internaționala curatorilor, împreună cu Internaționala micilor spații non-comerciale (e de amintit aici poziția de noi staruri răsfățate în cadrul pieței de artă contemporană, aflată într-o expansiune delirantă, ale unor instituții hibride *project space / artist run space* desfășurând și o activitate comercială în creștere) tind să își construiască discursul în jurul nevoii de construcție instituțională, reproducerea instituțională occidentală devenind discursul însuși al acestor inițiative.

În majoritatea contextelor occidentale (ar fi momentul să precizez aici că, în acest caz, contextul occidental de care vorbesc nu se suprapune cu Occidentul Războiului Rece. Spații care dintr-un motiv sau altul nu au fost complet integrate în unanimitatea economică și politică a Occidentului în sens tare, ca țările scandinave, spațiul iberic, părți ale Americii Latine, experimentează acum simptome similare, deși de multe ori la scară mult redusă față de spații excluse anterior Occidentului, ca Europa de Est, Asia de Sud-Est, China etc.) discursurile dominante pot să fie circumscrise unor linii directoare a căror evoluție se întâlnește cu istoria intelectuală a Occidentului ultimelor decenii. În cadrul acestor direcții, influențate de diversele linii neomarxiste și postmarxiste (atât la nivelul *content*-ului cât și la nivelul logicii de funcționare instituțională) și de subiectele de interes ale studiilor culturale, un spațiu cu o recurență obsedantă este acela al discursurilor centrate asupra orașului, ca nouă geografie de desfășurare a marilor procese ale modernității târzii, ca nou actor al lumii globalizate, ca rețea mondială uniformizantă și generatoare de noi relații de putere înlocuindu-le pe cele aflate în schema în care actorii centrali erau statele-națiune. Discursurile artistice au venit fie în forma analizelor diverselor programe urbanistice ca manifestări ale unor programe politice și sociale mai ample (acest tip de proiecte a fost aproape definitoriu pentru a doua jumătate a anilor nouăzeci), fie în forma asumării orașului ca scenă pentru discursurile subiectivităților, fie ca o sursă de studii asupra structurilor locuirii.

Convergența discursurilor spațiilor non-occidentale la punctele nodale ale *mainstream*-ului occidental este de multe ori problematică. Cazul românesc poate fi ilustrativ pentru paradoxurile și ambivalențele generate de întâlnirile

parțiale și fragmentare cu contextul internațional, cu atât mai mult cu cât istoria culturală a României a influențat traduceri diferite și singularități și la nivelul limbajului vizual. Spațiul cultural românesc a fost forjat de la început ca un proiect continuu de construcție, înscris în schema în care o elită constructoare se raportează la un model superior preexistent (observat de multe ori mai degrabă într-o stare fixă și finită decât ca un model de evoluție) și care, pentru ducerea la bun sfârșit a misiunii sale se află într-un conflict ireconciliabil cu masele reticente. Acest model definitoriu, nu doar pentru cultura ci și pentru politica din România, a favorizat un anumit tip de producție culturală, în care metafizicul zâmbea



Geta Brătescu
Magneții în oraș / *Magnets Stand in the City*, 1974
foto-montaj / photo-montage, Courtesy CIAC / ICCA, București

întotdeauna aristocratic și mefiant ideii de ancorare în contextul social imediat. Deși arta contemporană românească nu putea să scape acestei scheme, poate că cele mai articulate semne de întrebare și cele mai interesante umbre de dubiu apar tocmai aici.

Începând cu sfârșitul anilor șaizeci, în arta românească au apărut poziții convergente unor manifestări occidentale ale acelei perioade, având la bază contacte și informații din afară, într-o măsură mult mai mare decât s-ar explica prin mitul izolării și al “reinventării spontane” care funcționează atât în lecturile locale cât și în cele internaționale ale perioadei. Serge Spitzer, Andrei Cădere,

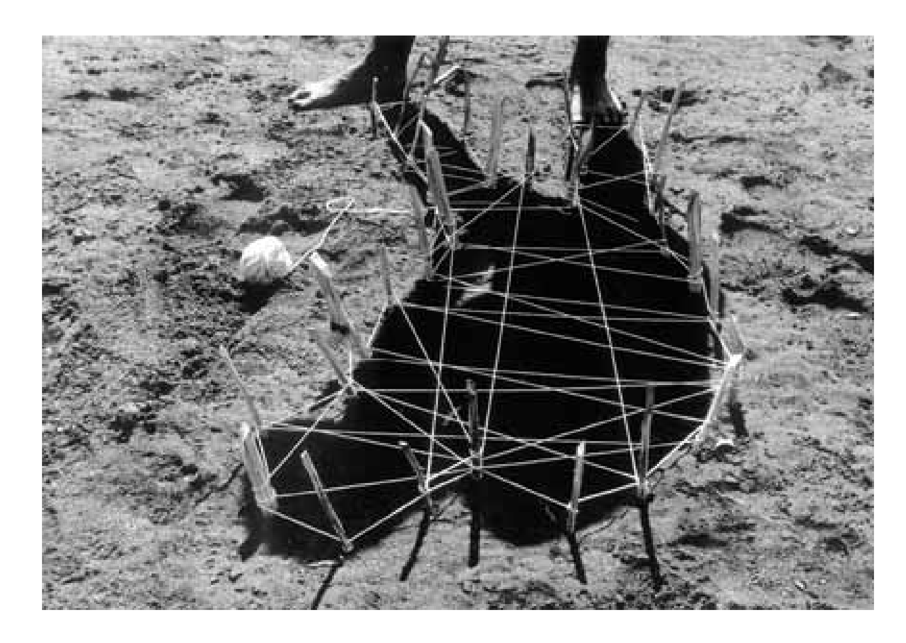
automatic symbolic legitimacy to membership of an international class - turn the biennial into the most compelling institutional structure in the Western system. It is far harder to support institutions like museums with the same flexibility of capabilities and budgets. It is equally interesting that this swift and *media friendly* proliferation of biennials has in most contexts (mainly non-Western) during the last two decades already given rise to wide-ranging discussion on the causes, future, and advantages and disadvantages of the format - with, in most cases, the general phenomenon of promoting the entire contemporary art system being ignored and *“the mushrooming of the biennials”* seen as merely as the existence of a ripe cherry atop an unbaked cake.

The existence of all these elements in the absence of a Western institutional framework provides us with sufficient grounds to declare a crisis, a quasi general occurrence in the art world. The crisis deepens as the solution envisaged is, in most cases, the complete and formal reproduction of the Western art system, often without taking into consideration the lines of conflict appearing at the level of discourse and content as a result of this kind of relating the Western area to areas which, for one reason or another, do not play a role, either effectively or symbolically, in the distribution of power. The Artists' International together with the Curators' International and the International of small

non-commercial exhibition spaces (it is worth mentioning here the position of new stars on the rapidly expanding contemporary art market of certain *project space / artist-run space* hybrid institutions which are becoming increasingly commercially active) tend to build their discourse around the need for institutional construction, with Western institutional reproduction becoming the discourse of those initiatives.

In most Western contexts the prevalent discourses can be associated with certain guidelines, whose development was influenced by Western intellectual history of the last few decades. It should be noted here that the Western context I refer to is not synonymous with the West of the Cold War, due to the existence of areas which, for one reason or another, were not integrated entirely into the economic and political union existing in the West in a broad sense, such as some Scandinavian countries, the Iberian area, parts of Latin America, but which now display similar symptoms (though these symptoms are far less extreme by comparison with other areas previously excluded from the West, such as Eastern Europe, South-East Asia, China, etc.). As part of those guidelines, influenced by various neo-Marxist and post-Marxist ideas (both at the level of content and the level of the logic of institutional functioning) and the areas of interest in cultural studies, a frequently recurring area is that of the discourses that see the city as a new geographical space in which the large-scale

grupurile 1+1+1, apoi Sigma, Kinema Ikon, Paul Neagu, Geta Brătescu, Ion Grigorescu și alții au produs într-o familiaritate conceptuală cu fenomenele internaționale ale perioadei. Influențele majore asupra acestor artiști sunt legate de conceptualismul acestei perioade, de moștenirea Fluxus sau de revizitările constructivismului mai degrabă decât de arta pop, o narațiune care nu putea să își găsească rădăcini relevante într-o societate care încă nu cunoștea cultura de consum la dimensiunile ei occidentale și nici în formele ei schematice din alte țări est-europene. Și, poate mai adânc decât în aceste țări, producțiile culturale din România ale perioadei de dinainte de ’89, împreună cu participarea la circuitul



ideatic internațional de care vorbeam mai sus, s-au ancorat într-o serie de referințe culturale locale, în mare măsură idei venind dinspre zona literară, aflate la rândul lor într-o legătură strânsă cu recuperarea unor discuții interbelice, cu o pronunțată latură poetică, metafizică, “onirică” și aflate în mare măsură în disjuncție față de societate. E interesant de menționat aici o turnură a anilor ’80, în care un grup format cu precădere din reprezentanți ai pozițiilor “experimentale” ale deceniilor precedente, grupul Prolog, se adâncește într-o creație legată profund de *revival*-ul religios ortodox din această perioadă al intelectualității românești. La fel de relevantă este și evoluția de după ’89 a principalilor reprezentanți ai acestui grup, intrați în *mainstream*-ul cultural al noii Românii și



Gheorghe Rasovszky - *Sf. Gheorghe / St. George,* 1980, foto-montaj / photo-montage
pagina alăturată / opposite page: Doru Tulcan - *Umbra / The Shadow,* 1984

processes of late modernity unfold - as a new player in the world subjected to globalisation, as a levelling world network that generates new power relationships to replace those from a time when nation-states were the leading players. The artistic discourses took the shape either of analyses of various town-planning programmes, perceived as manifestations of more comprehensive political and social programmes (this type of projects was almost emblematic for the second half of the 1990s) or of an understanding of the city as a stage for subjective discourses or as a source of surveys of habitat structures.

The intersection of the discourses on non-Western areas with the crucial points of the Western mainstream is often accidental. The Romanian case is illustrative of the paradoxes and ambivalence given risen to by partial and fragmentary encounters with the international context, and this is all the more so given that Romanian cultural history has also influenced different translations and singular elements at the level of visual language. The Romanian cultural area was conceived from the very beginning as a continuous building project, in which a building elite relates to a pre-existing superior model (often observed in a fixed and complete state rather than as an evolutionary model) and which, in order to achieve its mission, is in a state of irreconcilable conflict with the reticent masses. This model is characteristic not only of culture but also of Romanian politics,



which have favoured a type of cultural production in which the meta-physical looked down defiantly upon the idea of anchoring in the immediate social context. Though Romanian contemporary art was unable to elude this scheme, it does contain what are maybe the most articulated questions and most interesting traces of doubt.

In the late 1960s, positions convergent with certain Western manifestations began to appear in Romanian art. These were based on contacts and information from abroad to a greater extent than can be explained through the myth of isolation and of "spontaneous reinvention" apparent both in the local and the international reports of the time. Serge Spitzer, Andrei Cădere, the

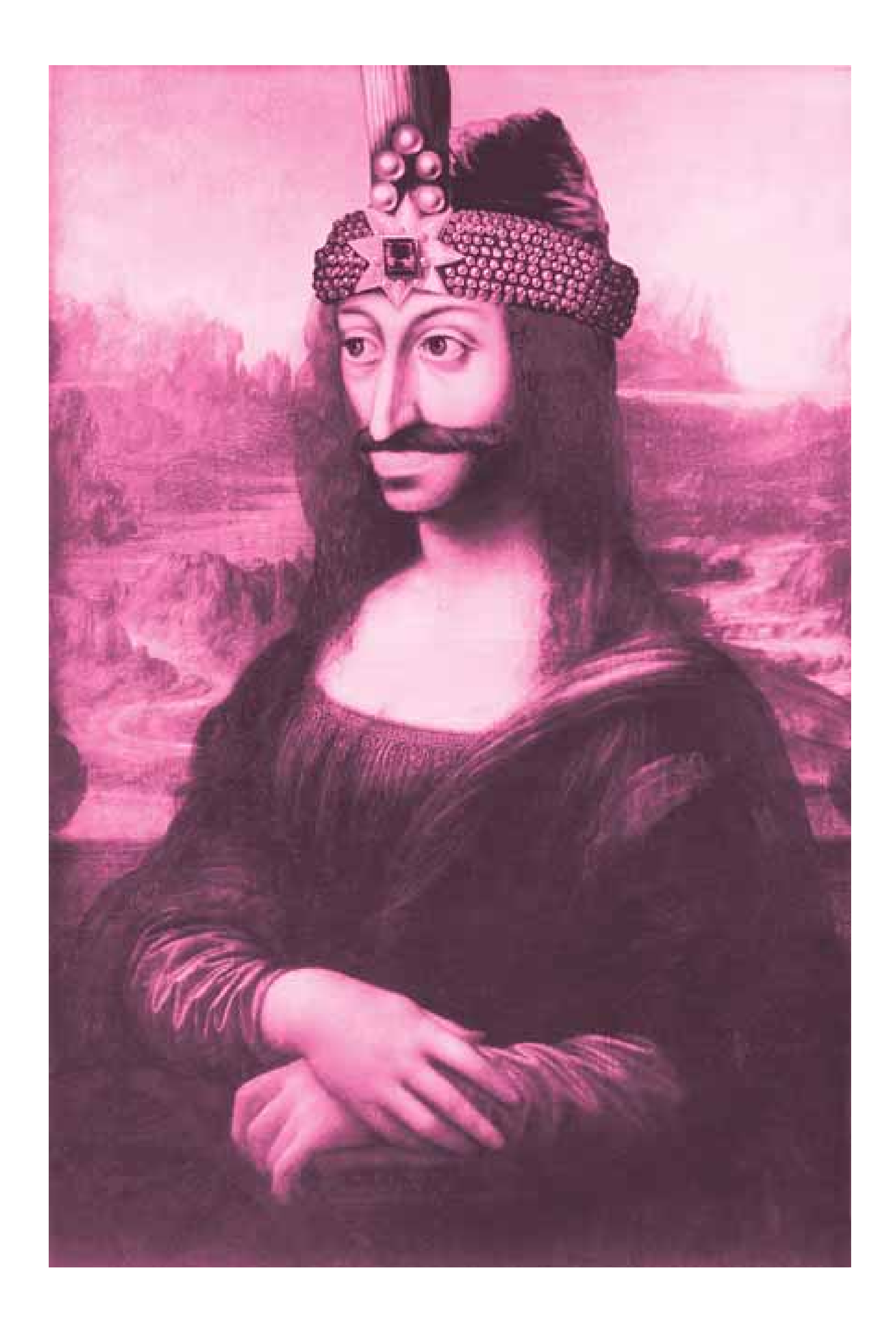
propulsați în poziții de putere împreună cu confrații conservatori neo-ortodocși și "neo-interbelici" din sfera literară.

Imediat după 1989, se accelerează radical nevoia de racordare la sistemul internațional, facilitată și de apariția programului Soros. Cele mai interesante și vizibile poziții ale acestei perioade se conectează și ele la discuții din contextul cultural românesc mai larg, de pe alte poziții însă, articulând în același timp și paradoxurile producției culturale contemporane într-un spațiu în care suprapunerea unor programe de modernizare diferite și niciodată terminate reintrau într-un conflict vizibil unele cu altele și cu fondul premodern. Grupul SubReal contribuie la discuția reaprinsă cu pasiune asupra identității românești, din perspectiva strategiilor de deconstrucție a miturilor fondatoare ale națiunii și ale locurilor comune mai recente care funcționau pe același palier. În același timp, promovarea noilor media - de această dată la pachet cu discuțiile din jurul lor purtate pe scena internațională (pe fondul puseului utopic din anii nouăzeci al comunităților conectate cu *new media*), în mod diferit față de maniera izolată în care artiștii video români de dinainte de '89 își preluau informațiile - se face nu fără conștientizarea paradoxurilor contextului cultural românesc din acel moment.[1]

În același sens, Dan și Lia Perjovschi, conectați îndeaproape cu opoziția anticomunistă și cu mișcările civice ale anilor nouăzeci, exprimă criza rearticulării poziției lor politice de la liberalismul civic la stânga critică către sfârșitul anilor nouăzeci și avatarurile acestor mutații pe fondul relației cu scena occidentală.

Dacă ar fi să identificăm un spațiu al producției vizuale cu o mare relevanță pentru această perioadă, acela ar fi ilustrarea conflictelor procesului de modernizare a României prin marca lor fizică asupra orașelor (cu o concentrare asupra Bucureștiului). Fizicalitatea și nemijlocirea manifestărilor istorice în structurile urbane și sociale, orașul ca lipsă de urbanitate sau ca suprapunere de idei diferite asupra urbanității au fost abordate cu perplexitate, cu furie, cu ironie sau cu distanță jurnalistică, creându-se câteva imagini care ar putea deveni iconice pentru întreaga perioadă a "tranziției" în România.

În 1999, percepția "tranziției" ca realitate suspendată în afara istoriei și lipsită de finalitate concretă e zdruncinată de perspectiva aderării la Uniunea Europeană la o dată clară, determinând o importantă mutație la nivelul psihologiei colective românești, mai accentuată în rândurile grupurilor care aveau de câștigat direct de pe urma acestor evoluții. În același an, România înregistrează din nou o creștere economică - devenită un adevărat boom în următorii ani, reflectat pe deplin în București, oraș transformat rapid dintr-un uriaș dormitor/șantier al istoriei într-o



subREAL - *Draculaland 1,* 1992
pagina alăturată / opposite page: Teodor Graur - *Complex sportiv*, 1987

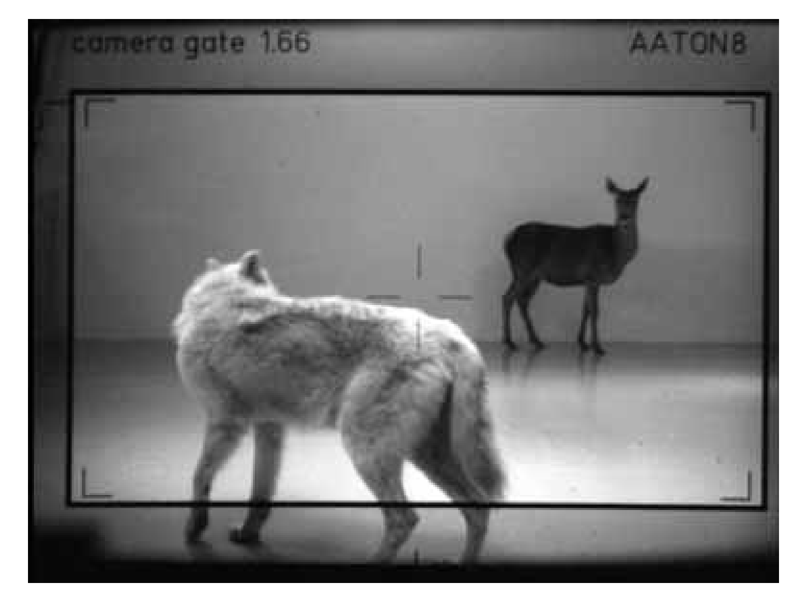
1+1+1 group, followed by Sigma, Kinema Ikon, Paul Neagu, Geta Bratescu, Ion Grigorescu, and many others, produced works that were similar in terms of concepts with the then current international phenomena. The major influences on those artists came from the conceptualism of that period, the Fluxus legacy or a revisiting of constructivism, rather than pop art, a form of art unable to find relevant roots in a society that did not yet have a Western-sized consumer culture and was unaware of the sketchy forms thereof to be found in other East-European countries. And, perhaps more extensively in those countries, cultural production in Romania before 1989, together with participation in the aforementioned international circuit of ideas, was anchored in a number of local cultural references, largely ideas coming from the literary sphere, which were very closely related to the recuperation of inter-war debates with a strong poetic, metaphysical, “oneiric” touch, which largely diverged from those advocated by society. It is worth mentioning a turning point in the 1980s, when a group mainly consisting of representatives of the "experimental" positions of the previous decades, the Prolog group, promoted work closely connected with the Orthodox religious revival of the Romanian intellectuals at that time. The development, after 1989, of the main representatives of that group is equally relevant, as they joined the cultural mainstream of new Romania, being

propelled into ruling positions together with their neo-Orthodox and “neo-inter-war” conservative fellow writers.

Shortly after 1989, the need to join the international system became absolutely necessary, facilitated as it was by the emergence of the Soros programme. The most interesting and visible positions of that time were also connected with the debates in the larger Romanian cultural context - however, at the same time, from other positions they also articulated the paradoxes of contemporary cultural production in an area where the different overlapping and never-to-be-completed modernisation programmes again came into visible conflict with each other and its pre-modern history. The subREAL group contributed to the heated debate on Romanian identity from the perspective of the strategies for the deconstruction of the founding myths of the nation and the recent commonplaces operating at the same level. Moreover, fostering the new media - this time in tune with discussions focusing on them worldwide (and against the backdrop of the Utopian boom in communities connected with the new media in the ’90s) and organised differently from the isolated way in which Romanian video artists obtained their information before 1989 - was done in full awareness of the paradoxes in the Romanian cultural background at the time.[1]

Along the same lines, Dan and Lia Perjovschi, who had close links to the anti-

metropolă energetică. În această perioadă, programul Soros din România se încheie, dar noi structuri instituționale încep să prindă contur, din ce în ce mai accelerat și ocupând o paletă tot mai diversă de poziții. O nouă generație de artiști, adolescenți în perioada schimbării și chiar în primii ani ai marilor confruntări politice de după ’89, apar în prim plan. Plurivalentă și stratificată, scena tânără de artă contemporană din România poate fi cu greu redusă la câteva linii definitorii, ea fiind produsul contextului în care relativul monolit al artei contemporane din anii ’90, aflat într-o stare de asediu față de reprezentanții vechilor media și față de



Mircea Cantor - *Deeparture* (production still), 2005
16 mm transfered to BETA digital, color, silent, 2' 43"
© Copyright Mircea Cantor
Courtesy Mircea Cantor and Yvon Lambert Paris, New York

dușmanul ideologic amorf, simultan fesenist și neo-ortodox, este spart în direcții, grupuri și instituții cu programe, agende și funcții diferite. De altfel, disjuncția cu generația precedentă este și ea blurată și inexactă. O parte din artiștii generației precedente își schimbă și ei sferele de interes sau atitudinile, odată cu generația mai tânără.

Putem totuși construi firul unei schimbări de poziționare, cu atât mai interesant cu cât aceasta devine relevantă pentru evoluția culturală a României ultimilor ani.

Cultura de consum care a ieșit după ’89 din câteva sufragerii privilegiate într-o societate în care comunicațiile în masă au crescut într-un ritm copleșitor

(asimetric față de creșterea economică a altor sectoare, aflate oricum în creștere, statisticile înregistrând un număr spectaculos de televiziuni, instituții de presă și *gadget*-uri de comunicare pe cap de locuitor) s-a transformat într-o industrie a *entertainment*-ului suficient de diferită față de cultura pop occidentală și suficient de legată de folclorul grupurilor sociale rapid urbanizate încât să lase scena de artă contemporană fără punți de legătură. Astfel, unul dintre cele mai pregnante fenomene din arta contemporană românească din ultimii ani a fost construcția metodică a universului vizual al culturii pop occidentale în spațiul românesc.



Vlad Nancă - *Down to Earth,* 2001 - 2003

Preluată bucată cu bucată, strat cu strat, de la subculturile urbane occidentale până la *alternative fashion*, de la referințe *cult* la muzică și forme de socializare, cultura pop occidentală a devenit în România o cultură de nișă, asociată elitelor urbane, totul pornind de la și întorcându-se în scena de artă contemporană tânără. Particularitatea acestei situații, în care cultura populară de masă din România este respinsă aproape complet de către scena de artă vizuală, care îi contrapune producții legate de cultura pop occidentală este relevantă pentru paradoxurile modernizării societății românești. Procesele “pop art”-ului românesc se produc într-un sens invers față de cazul originar occidental, pornind de “sus”

communist opposition and the civic movements of the 1990s, went through the crisis of shifting their political beliefs, from civic liberalism to the critical left-wing at the end of the 1990s, and the consequences of those mutations in context of relations with the Western scene.

If we were to identify an area of visual production of great relevance for that period it would be the illustration of how the conflicts in Romania's modernisation process left their mark on the cities (mainly Bucharest). The direct and physical presence of the historical events in the urban and social structures, the city as the absence of urbanity or as an overlapping of different ideas about urbanity, were tackled with perplexity, fury, irony or journalistic equidistance, with a number of images being created that might become icons for the entire period of "transition" in Romania.

In 1999, the perception of "transition" as suspended reality, outside history and devoid of concrete finality, was shattered by the prospect of EU accession with a clearly defined date, triggering an important mutation at the level of Romanian collective psychology (this was deepest among groups that directly benefited from those developments). That same year, Romania again saw economic growth, and then a real economic boom in the following years, a phenomenon fully reflected in Bucharest, a city that was quickly turned from a huge dormitory / building-site of history into an energetic metropolis. During this period the

Soros programme in Romania came to an end, but new institutional structures then started taking shape at ever increasing speeds, covering an ever wider range of positions. A new generation of artists - teenagers during the period of change, and some even in the first years of the large political confrontations after 1989 - came to the fore. Multifaceted and stratified, the young contemporary art scene in Romania can not be defined by a few characteristics alone, as it is the product of the background against which the relative monolith of contemporary art in the 1990s - in a state of siege against the representa-tives of the old media and the amorphous ideological enemy that at the same time bore the mark of the National Salvation Front and of neo-Orthodoxy - split into different trends, groups and institutions with different programmes, agendas and functions. Moreover, the disjunction with the previous generation was also blurred and inaccurate. Some artists of the previous generation also changed their spheres of interest or their attitudes concurrently with the young generation.

We can, however, trace the change of position, which is all the more interesting as the latter became relevant to Romania's cultural development in recent few years. The consumer culture that emerged after 1989, from a few privileged living-rooms into a society in which mass communi-cations was growing at an overwhelming pace (asymmetrically compared with economic



Irina Botea - *Casa Poporului Friday Afternoon*, 2003
Alexandra Croitoru - Din seria / From the series *ROM_*
2004 - 2006, C-print, 10x15 cm





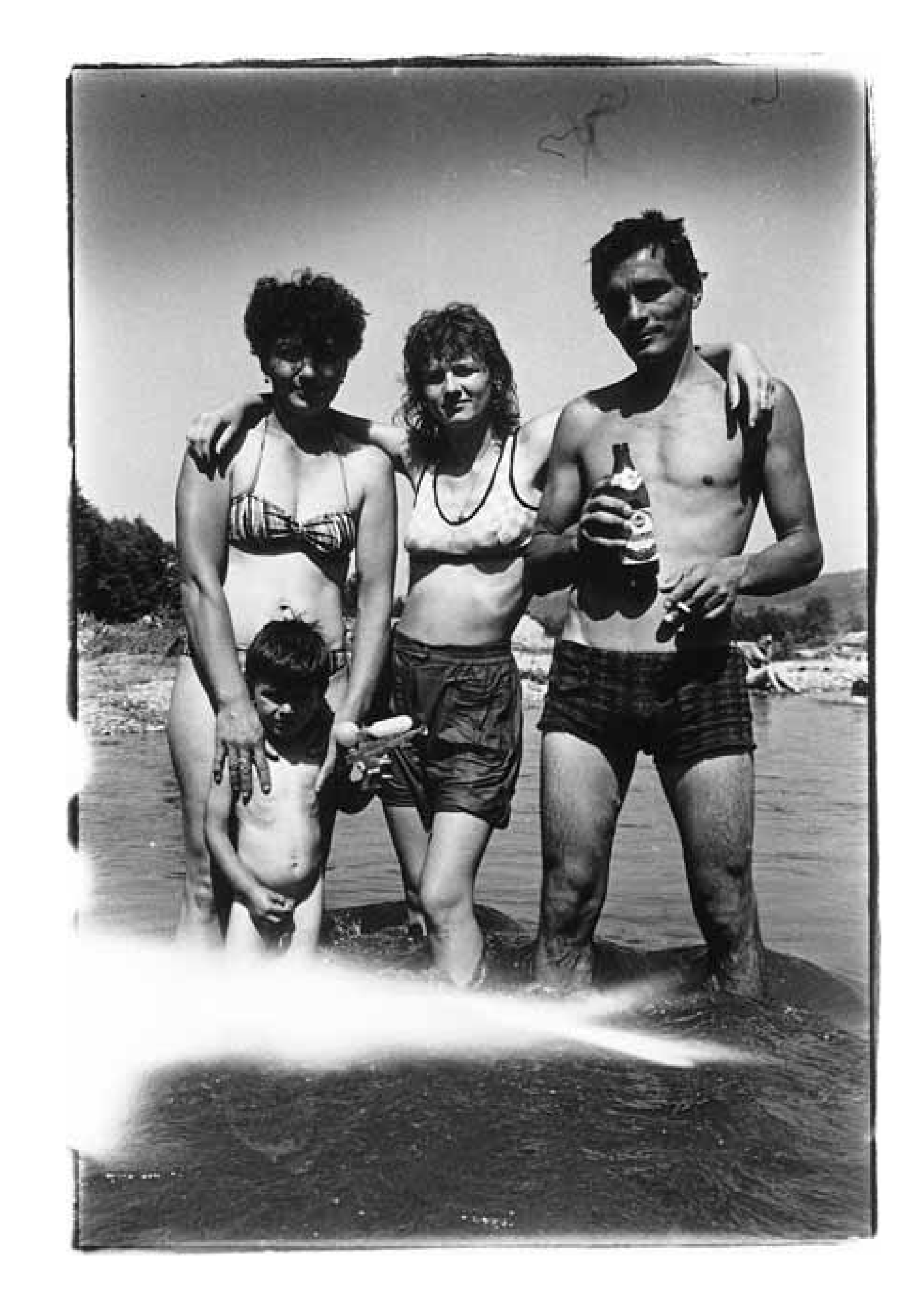
Ștefan Cosma - *Form follows function*, New York 2000
Olivia Mihălțianu - *Persona,* 2005



growth in other sectors, which were also on the rise, resulting in a spectacular number of television stations, media institutions and communication gadgets per capita), has become an entertainment industry sufficiently different from Western pop culture and sufficiently connected to the folklore of the rapidly urbanised social groups so as to leave the contemporary art scene without bridges. Therefore, one of the most conspicuous phenomena in Romanian contemporary art in recent years has been the methodical construction of the visual universe of Western pop culture in the Romanian space. Taken over piece by piece, layer by layer, from Western urban subcultures to alternative fashion, from cult references to music and forms of socialisation, Western pop culture has become a niche culture in Romania associated with the urban elites, with everything starting from and coming back to the young contemporary art scene. This particular situation, in which mass culture in Romania is rejected almost entirely by the visual arts scene, which in turn produces work similar to that of Western pop culture, is a relevant paradox in the modernisation of Romanian society. The processes of Romanian “pop art” occur in the opposite direction to that of their original Western counterpart - that is, from “top” to “bottom”, starting from the artistic domain that creates strategies of penetration into public space. We see here another programme for the modernisation of Romanian society, with its

idealism and shortcomings, in which a group of artistic individualities are trying to take advantage of the relative anonymity of pop culture in order to create their own, autonomous, insular visual universe in Romania's urban landscape. In this process, the connection between the young contemporary art scene and the creative industries is a close one, due both to the economic necessity that forces a large number of artists to work in those fields and a common under-standing of the visual production and the references behind it. However, despite the potential to take advantage of these artistic productions, most are carried out in a non profit spirit. Following these developments, a picture is being painted of the city (mainly Bucharest for the time being) as a global metropolis in which the paradoxes of the previous period are reassessed and retranslated, from interpreting “the Westernisation default” into explaining a global city in which paradoxes form part of the transformation process. At a strictly formal level, Romanian “pop art” is also beginning to look at - carefully taking over, assimilating and providing a new look to - elements of mass culture in Romania, from hip-hop to various items of the communist period, translated into a gallery and commercial *Eastalgia*[2].

All these processes will presumably change significantly when the market begins to play an important role in contemporary art in Romania. The period of innocence and idealism, of conceptual wars, seems to be



Nicu Ilfoveanu - *Fotografii de casă / Domestic Photos,* 1994 - 1998
fotografie alb-negru pe suport argentic / gelatin silver print, 10x15 cm

în “jos”, venind dinspre spațiul artistic care își crează strategii de intruziune în spațiul public. Putem vedea aici un alt program de modernizare a societății românești, cu idealismele și neajunsurile sale, în care un grup de individualități artistice încearcă să se substituie anonimatului relativ al culturii pop pentru a crea un univers vizual propriu, autonom, și insular în peisajul urban al României.
În acest proces, legătura dintre scena de artă contemporană tânără și industriile creative este una strânsă, atât datorită factorilor economici care determină o bună parte dintre artiști să lucreze în aceste domenii cât și datorită unei înțelegeri comune a producției vizuale și a referințelor din spatele ei. Totuși, în ciuda potențialului de capitalizare al acestor producții și acțiuni artistice, majoritatea sunt desfășurate într-un spirit non profit.
Urmând aceste evoluții, orașul (Bucureștiul, cu precădere, și în acest moment) începe să fie ilustrat ca o metropolă globală, în care paradoxurile perioadei anterioare sunt reevaluate și retraduse, din interpretarea “carenței de occidentalitate” în explicația unui oraș global în care paradoxurile sunt parte a procesului de transformare. La nivel strict formal, “pop art”-ul românesc începe să privească și spre elemente ale culturii de masă din România, preluând cu atenție, digerând și reambalând, de la anumite părți ale muzicii hip-hop până la diverse *item*-uri ale perioadei comuniste, traduse într-o *östalgie*[2] de galerie și de spot publicitar.
Probabil că toate aceste procese se vor schimba semnificativ când piața va avea un rol important în arta contemporană din România. Perioada de inocență și idealism, de războaie conceptuale pare să se încheie, odată cu profilarea în ultimii doi ani a unor galerii cu activitate comercială în creștere și participări la târguri internaționale.

Note:
[1] Călin Dan intervievat de Adela Marcu în catalogul expoziției *010101…,* Centrul Soros pentru Artă Contemporană - București, 1995, pag. 5-19.

[2] *östalgie - nostalgie pentru est*



Duo van der Mixt - *Dura Lex Ecclesiae*, 2005

coming to an end with the emergence in the last few of years of galleries that are increasingly commercially active and participating in international fairs.

Notes:
[1] Interview with Călin Dan for the catalogue of the *010101…* exhibition, realized by Adela Marcu and published by the Soros Centre for Contemporary Art, Bucharest, 1995, p. 5-19

[2] *Eastalgia* - Nostalgia for the East

Fotografia ca mediu de experimentare artistică în contextul românesc după '89

Photography as an Artistic Experimental Environment in the Romanian Context after ’89

Irina Cios

Changes in the status of image

The emergence of photography as an image generator medium determines the acceleration of the creation process and implicitly of the communication processes. It transforms the general character of art by activating the eye in the process of making the photogram by revealing or bringing out, with its specific means, aspects of reality that the eye cannot perceive, determines another type of reference to the truth. “You cannot claim to have seen something until you have photographed it” as Émile Zola remarked. Photography becomes a way of discovering reality as an obligatory mediator in the experience of knowledge. Taken as such, the photographic medium is entitled to generate a fictional exploratory universe. Appropriated by artists, this experience is enriched by intermediality, surpassing and multiplying the resources of the medium itself. Despite technological limitations, nowadays photography has a particular place in Romanian art.

A retrospective overview of the ’90s and the beginning of a new millennium outlines December ’89 as a moment that marks a fundamental shift in the perception,

Schimbări în statutul imaginii

Apariția fotografiei ca mediu generator de imagini determină accelerarea procesului de creație și implicit a celui de comunicare, transformând caracterul general al artei prin activarea ochiului în procesul de realizare a fotogramei. Faptul că



Paul Neagu - *Salt / Jump,* 1975
Courtesy CIAC / ICCA București



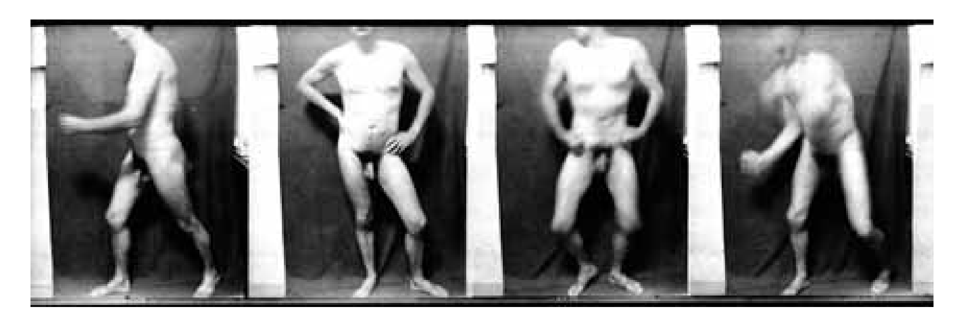
Ștefan Bertalan - *Cunoaștere - Transformare / Knowledge - Transformation,* 1979
Courtesy CIAC / ICCA București

fotografia poate revela sau pune în evidență, prin procedee specifice, aspecte ale realității ce nu pot fi percepute cu ochiul liber, determină un alt tip de raportare la adevăr. “Nu poți pretinde că ai văzut ceva până când nu l-ai fotografiat” remarca Émile Zola. Fotografia devine un mod de descoperire a realității ca intermediar obligatoriu în experiența cunoașterii. Acceptat ca atare, mediului fotografiei i se permite generarea unui univers exploratoriu ficțional. Apropriată de către artiști, acestă experiență este îmbogățită prin intermedialitate, depășind și multiplicând resursele oferite de mediul însuși. În pofida limitărilor tehnologice fotografia are un loc aparte în creația contemporană din România.

O privire retrospectivă, asupra anilor ’90 și a începutului de mileniu, definește decembrie ’89 ca un moment ce marchează în România o schimbare

fundamentală de percepție, întelegere și raportare la realitatea vizibilă. 'Revoluția în direct' impune fotografia și filmul ca instrumente principale ale libertății și ale accesului la adevăr. Dacă în anii '80 strategiile de comunicare în masă au încercat să înlocuiască realitatea perceptibilă cu un imaginar prefabricat, “a vedea este a crede”[1] devine în mod spontan marca deceniului zece, preluarea și comunicarea imaginii fiind o garanție a libertății. Fotografia devine o tehnologie accesibilă, ceea ce determină adoptarea sa nu doar ca dovadă, ci ca o condiție a trăirii experienței realității.

În peisajul românesc această schimbare de accent determină instalarea fotografiei ca mediu de creație independent. Reacția interesată a instituțiilor (muzee, galerii, presă), va canaliza și atenția publicului și a colecționarilor. Astfel ceea ce remarca W. Benjamin[2], o jumătate de secol înainte, definind fotografia ca



Ion Grigorescu - *Box,* 1980
Courtesy MNAC

tehnologie ce se transformă din instrument de creație în mediu artistic în sine, s-a petrecut aici în anii ’90.

Fotografia nu este însă un mediu implantat în contextul creativ din România deceniului zece. Raportându-se la o istorie strălucită în secolul al 19-lea, fotografia este unul din simptomele post-modernității românești (anii ’70 și ’80) ca domeniu de experimentare[3] pe lângă ipostaza documentară[4], sau de schiță / eboșă către un ’mediu definitiv’ clasic[5]. Deși întâlnim puține evenimente exclusiv dedicate mediului[6] până în anii ’90[7] (cu excepția saloanelor Asociației fotografilor amatori), fotografia este prezentă în expoziții, fie de sine stătătoare, fie în completarea unei lucrări ori ca martor / documentare în cazul acțiunilor.

Fotografia definește o situație complexă de intermediere a actului artistic. De la

understanding and positioning towards visible reality. ’The Live Revolution’ imposes photography and film as key instruments of freedom and of access to truth. If in the ’80s, mass communication strategies endeavored to replace the perceivable reality with a fabricated imagery, “seeing is believing”[1] spontaneously becomes the landmark of the tenth decade, the shooting and communication of images being a guarantee of freedom. Photography becomes an accessible technology which leads to its wide acceptance, not only as proof, but also as condition of experiencing reality.

This change of accent leads to the establishment of photography as an independent medium of creation in the Romanian artistic context. The gradual interest shown by institutions (museums, galleries and the press) in photography will also channel both the public's and collectors' attention. Therefore, what W. Benjamin[2] had observed half a century before, defining photography as a technology which transformed from a creative tool into an independent artistic medium took place here in the ’90s.

Yet, photography is not a medium implanted in the creative context of the tenth decade in Romania. Relating itself to a remarkable history in the 19th century, photography is one of the symptoms of Romanian post-modernity (the ’70s and ’80s) as an experimental field[3] besides its documentary feature[4], or as a sketch / draft preceding the transfer to a classical more established

medium[5]. Although we may note only a few events exclusively dedicated to this medium[6] before the '90s (excluding the salons of the amateur photographers' association), photography does appear in exhibitions, either by itself, or as part of an installation or as witness / documentation in the case of performances[7].

Photography defines a complex situation of intermediation of the artistic act. From the situation where the artist selects the field of image, clicks, develops the negative and personally carries out its transfer onto another support, to the one where only the artist interferes as a conductor / generator of making the photograph, or to the conceptual appropriation of some found images (as such or intervened upon), we find a wide range of auctorial postures. Many of them originate from the historical avant-garde and also in structuralism. The attitude towards the author changes in the case of photography, not so much in relation with the public, but rather in relation with the author himself.

The theoretical background and the circulation of concepts in publications

A factor that influenced a change of attitude and the full-fledged installation of photography as an artistic medium, in the Romanian artistic environment, was the celebration of 150 years of photography in 1989. *Arta* magazine, the only periodical publication of that moment, reflected upon the contemporary visual phenomenon



Radu Igazsag - *Parcare / Parking place* - *Tg. Jiu,* 1981



Doru Tulcan - *Anamorfoze / Anamorphosis,* 1979
Courtesy CIAC / ICCA București

ipostaza în care artistul selectează câmpul imaginii, declanșază expunerea, developează filmul negativ și prelucrează personal transpunerea pe un alt suport, la cea în care artistul nu intervine decât la nivelul de dirijor / generator al fotografierii, sau la aproprierea conceptuală a unei imagini găsite (ca atare sau modificată), distingem o paletă largă de ipostaze ale autorului. Multe dintre ele își au sursele în avangarda istorică și mai apoi în teoria structuralistă. Prin fotografie atitudinea față de autor se modifică mai puțin în relație cu publicul cât, mai degrabă, în relație cu autorul însuși.

Suportul teoretic și circulația conceptelor prin publicații

Un factor care a influențat mutarea de accent și instalarea fotografiei cu drepturi depline în peisajul artistic din România a fost celebrarea, în 1989, a 150 de ani de fotografie. Revista *Arta,* singura publicație periodică a momentului, reflecta asupra fenomenului artistic vizual contemporan prin filtrul sever al cenzurii. Parcurgerea

Sigma - *Forme gonflabile / Airflown figures,* 1974
Courtesy CIAC / ICCA București



Constantin Flondor, Iosif Kiraly, Doru Tulcan
Mail-Art, foto performance, 1982





Mihai Oroveanu - *Un premiant / A Prize Winner,* 1982 - 1983, Courtesy CIAC / ICCA București



Emilian Săvescu - *Corsica,* 1991 1982 - 1983, Courtesy CIAC / ICCA București

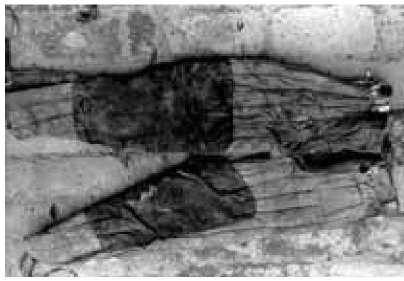
edițiilor apărute în 1989 relevă o serie de aspecte definitorii pentru contextul teoretic, și poate fi un ghid foarte util în întelegerea reperelor la care se referă începutul deceniului zece.

Răsfoind numărul 1/1989, remarcăm un scurt articol ce semnalează expoziția artistului conceptual olandez Jan Dibbets[8]. Articolul citează poziția artistului privind investigarea spațiului prin fotografie: "[…] Poți să plasezi privitorul în spațiu și să-l dezorientezi. Poți să-l faci să se simtă asimilat, să-l faci să se simtă mic sau mare, poți forța spațiul peste el sau să i-l sustragi. Vreau să încerc toate aceste posibilități fără a mă îngriji dacă aceasta se cheamă sau nu artă. Nu execut eterna operă de artă, nu fac decât să dau o informație vizuală. Sunt mai preocupat de proces decât de produsul final".

Numărul 2 al aceluiași an este dedicat postmodernismului. Lectura lui ne face de fapt o radiografie a circulației de idei, care - în ciuda cenzurii - era în sincronie cu contextul internațional. Familiaritatea cu textele de analiză semiotică ale lui U. Eco,



Teodor Graur - *Nuntă / Wedding,* 1985



Dan Mihălțianu - *Pantaloni de lucru*
Workers' Padded Trousers, 1980

throughout the severe censorship filter. The reading of the 1989 issues reveals a series of defining aspects for the theoretical context and can be a very useful guide in understanding the landmarks of the beginning of the tenth decade.

Leafing through issue 1 / 1989, we notice a brief article on the conceptual Dutch artist Jan Dibbets[8] exhibition. The article quotes the artist's vision on investigating space through photography: "[…] You can locate the viewer in the space and disorient him. You can make him feel assimilated, small or big, can force the space upon him or take it away from him. I want to try all these possibilities without worrying whether this is art or not. I do not create the eternal work of art, I only offer visual information. I am preoccupied more by the process than by the final result".

The second issue of the magazine from the same year is dedicated to postmodernism. Its reading profiles the dynamic of ideas which - despite censorship - was synchronous to the international context. An anthology of representative text fragments shows the familiarity of the local cultural context with the semiotic texts of U. Eco, W. Benjamin, R. Barthes but also with the postmodern and post-structuralist theories of Ihab Hassan, J. F. Lyotard, J. Kristeva, J. Habermas, T. Kuhn, F. Jameson, M. Foucault, G. Deleuze and F. Guattari[4].

The approach of modernity as an "incomplete project", the agency of concepts such as the culture of fragments (quotation, montage, collage, and found

object), pluralism, difference, the "rejection of structures, centers, ideologies"; double identity, island, heterogeneity, discontinuity, otherness, pluricentrism and heterotopy, are some of the theoretical references of contemporary artistic research. The interdisciplinary model is illustrated by including in the texts a selection of points of view from visual arts theory, as well as from literature, music and architecture. All these set the premise for understanding the art of the '90s, still anchored in postmodern discourse, but also facing the crisis of the paradigm shift and of the 'millennium' pressure.

Issue 4 of the magazine is a reference one as it reserves a lot of space to photography. In his article Mihai Drişcu outlines a profile of Romanian contemporary art. He defines two important features: the experiential enterprise[10] and the multidisciplinary artist, "who expresses himself via various techniques and genres". The article refers to a number of artists whose creative discourse is also defined by photography: Geta Brătescu, Ion Stendl, Ion Grigorescu, Decebal Scriba[11], Florin Maxa, Constantin Flondor, Doru Tulcan, Iosif Király and Ion Bitzan.

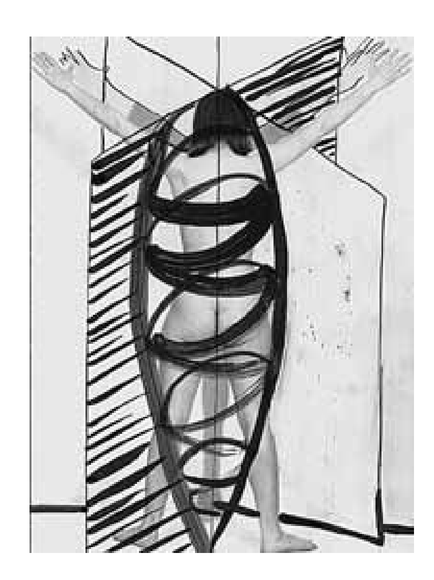
Photography is appreciated as the "source for the latest experiments", writes Decebal Scriba. The impact of poststructuralist theories is also echoed in visual arts. "When this approach is applied to arts and photography, form is treated as a visual language to be read and watched. Both texts and images must be read in detail, and their meanings must be decoded".[12]

W. Benjamin, R. Barthes dar şi cu teoriile, postmoderne şi destructuraliste ale lui Ihab Hassan, J. F. Lyotard, J. Kristeva, J. Habermas, T. Kuhn, F. Jameson, M. Foucault, G. Deleuze & F. Guattari este semnalată prin includerea unei antologii de extrase reprezentative.[9]

Punerea în discuţie a modernităţii ca "proiect incomplet", activarea de concepte precum cultura fragmentelor (citat, montaj, colaj, obiect găsit) ca proces liberativ, pluralism, diferenţă, "respingerea structurilor, centrismelor, ideologiilor"; dedublare, insulă, eterogeneitate, discontinuitate, alteritate, pluricentrism şi heterotopie, sunt câteva dintre reperele teoretice ale cercetărilor artistice ale



Roxana Trestioreanu - *Autoportret* / *Self-portrait*, 1989



Marilena Preda-Sânc - *My Body,* 1983
Courtesy CIAC / ICCA Bucureşti

momentului. Modelul interdisciplinarităţii este ilustrat prin includerea în selecţia de texte a unor puncte de vedere provenind din artele vizuale dar şi din literatură, muzică, arhitectură. Toate acestea conturează premizele pentru descifrarea artei anilor '90, ce rămâne ancorată în discursul postmodern, dar este în egală măsură confruntată cu criza schimbării de paradigmă şi presiunea milenaristă.

Numarul 4 al revistei este un număr de referinţă întrucât alocă un spaţiu important fotografiei. Mihai Drişcu face o schiţă de traseu al artei româneşti contemporane în care defineşte două trăsături importante: demersul experienţial[10] şi profilul

multidisciplinar al artistului, “care se exprima în diferite tehnici și genuri”. Articolul său menționează o serie de personalități al căror demers creativ este definit și prin fotografie: Geta Brătescu, Ion Stendl, Ion Grigorescu, Decebal Scriba[11], Florin Maxa, Constantin Flondor, Doru Tulcan, Iosif Király, Ion Bitzan.

Fotografia este apreciată ca “sursă a celor mai curente experimentări”, așa cum nota Decebal Scriba. Impactul demersurilor post-structuraliste își găsește ecoul și în artele vizuale. “Când acest mod de abordare se aplică artelor și fotografiei, forma este tratată ca un limbaj vizual de citit și privit. Atât textele și cât imaginile trebuie citite în detaliu iar înțelesurile lor decodate”[12].

Adrian Silvan Ionescu dedică un amplu articol portretistului Nadar, fotograf francez al secolului al 19-lea, al cărui nume “încă de atunci a devenit sinonim cu fotografia de artă, cu Marea Fotografie”[13]. Deschizător de drumuri, Nadar dovedește pe lângă calitățile de portretist, care alege să spargă tiparele de reprezentare și alege ipostaze care revelează personalitatea modelului, apetența de a explora fotografierea în diferite situații de iluminare (lumina electrică) precum



Îmbrăcarea Golemului / Dressing the Golem, concept Călin Dan, actori / actors Călin Dan, Teodor Graur, Dan Mihălțianu, fotografie / photo: Dan Mihălțianu, 1986



Euroartist București - *Dejunul la București The Lunch in Bucharest,* 1994

și unghiuri și ipostaze noi de privire (din balon sau în subteran), dezvoltând fotografia de reportaj jurnalistic (fotografia de razboi).

Decalajul de apariție face ca numărul 6/1989 să fie tipărit în ianuarie 1990. Începând cu acest număr sunt publicate fotografii-document ale evenimetelor din decembrie semnate de Mihai Oroveanu, Iosif Király, Dan Dinescu pe primele pagini sau pe coperțile 2, 3.

Numărul 8/1989 cuprinde un studiu de Adrian Silvan Ionescu ce abordează îneputurile fotografiei europene. Textul subliniază nu doar sincronia cu fenomenul

Adrian Silvan Ionescu writes a comprehensive article on the portraitist Nadar, the 19th century French photographer whose name “has been, at that time, synonymous with photography as art, to the Great Photography”[13]. A path opener, Nadar proves, besides his portraitist qualities, choosing to break all patterns of representation and to find postures revealing the model's personality, an appetence to explore photography using various lights (electric light) as well as new angles and situations (from a balloon or in the underground) and developing journalistic photography (war photography).

A delay in publishing meant that issue 6/1989 was not published until January 1990. This issue contained photos / documents by Mihai Oroveanu, Iosif Király and Dan Dinescu of the event that took place in December and were published on the first page and on the inside cover of the magazine.

Issue 8/1989 includes a study on the beginnings of European photography written by Adrian Silvan Ionescu. It emphasizes not only the synchronicity with 19th century European trends, but also the contribution of Romanian photographers in generating new directions and technical innovations.

“150 years ago, when photography appeared and claimed its place among visual arts, it borrowed from its 'easel' sisters, both the traditional genres - portrait, landscape and even still-life - and some suggestions in composition, postures,

expressivity and lighting."[14] The author formulates a survey of the rapid development of photographic techniques and of their increased accessibility, notices the interest of the press in the evolution of the medium and points out the fact that many artists were drawn to it. Photography helped some to "catch some ephemeral situations of a subject they were interested in or, if focused on their own accomplished work, revealed to them new details and qualities, invisible even to their trained eye. […] Others have completely dedicated themselves to the new technique, discarding established artistic mediums, and have created pure works of art […]."[15]

Among the other delayed issues of 1989 was issue nr. 10 which published two articles that brought the discussion on the subject of photography up to the present day.

Starting from the definition of photography in relation to painting, Anca Oroveanu[16] underlines the various points of view in contemporary art theory, going through the debates, generated in time, on the crisis of traditional media issued by the apparition of photography, which, instead of remaining "a very humble servant" of sciences and arts, as Baudelaire called it[17], "facilitated an outlining of an inner world"[18]. Photography has the capacity to crossover the limits of the visible, by registering, classifying and storing it for us. The artistic potential of photography is discussed in relation to the attitude of "taking" or of "making"[19] photographs - which makes the difference

european al secolului al 19-lea, ci chiar inițierea de direcții sau tehnici noi de către fotografii din România.

"Acum 150 de ani, când fotografia apărea și-și revendica locul între artele vizuale, ea împrumuta de la surorile sale "de șevalet" atât genurile tradiționale - portret, scenă de gen, peisaj și chiar natură statică - cât și unele sugestii de paginare, impostare, expresivitate și ecleraj"[14]. Autorul face o trecere în revistă a dezvoltării rapide a tehnicii fotografice și a creșterii accesibilității ei, remarcă interesul presei față de evoluția mediului și semnalează faptul că mulți plasticieni au fost atrași de el. Pe unii fotografia îi ajuta în "surprinderea unor momente evanescente ale subiectului



Aurora Dediu - *Yucata Story,* 2003



Dorel Găină - *Condiția zborului*
The Condition of the Flight, 1983
Courtesy CIAC / ICCA București

ce-i interesa, fie, îndreptată asupra propriei opere finite, le relevă detalii și calități insolite, invizibile chiar și ochiului lor de creatori. […] Alții s-au dedicat cu totul noii tehnici, abandonând parțial plastica, și realizând opere de artă pură […]."[15]

Între numerele ce au mai apărut și erau în continuare datorate anului 1989, remarcăm în numărul 10 apariția a două articole, ce aduc discuția despre fotografie în actualitate.

Pornind de la definirea fotografiei în relație cu pictura, Anca Oroveanu[16] semnalează diferitele puncte de vedere în teoria de artă contemporană. Trecând prin dezbaterile generate de-a lungul timpului, privind punerea în criză a mediilor tradiționale prin apariția fotografiei, care în loc să rămână "o servitoare foarte umilă" a științelor și artelor, cum o numea Baudelaire[17], "a catalizat o conturare a

lumii interioare"[18]. Fotografia are capacitatea de a transgresa limitele vizibilului inventariindu-l, clasându-l și depozitându-l pentru noi. Potențialul artistic al fotografiei este subliniat prin atitudinea asumată de a "lua" sau de a "face"[19] o fotografie - ceea ce face diferența dintre întâmplător și construit în definirea imaginii. Articolul este urmat de o antologie de extrase din texte pro și contra cu privire la fotografia ca artă, ce oferă o extraordinară bază de referință, atât pentru criticii de artă, cât și pentru artiști sau publicul iubitor de fotografie.

În considerațiile sale cu privire la fotografia ca artă, Ruxandra Balaci pornește de la o analiză semiotică a fotografiei și identifică trei etape în procesul de autonomizare



Wanda Mihuleac, Teodor Graur, Iosif Király, Dan Mihălțianu - *Go* (happening), 1990



Matei Bejenaru - *Alexandru celo Bun*
Alexander the Good,1994

a funcției sale estetice: "1. prima etapă în care referentul este extrem de prezent […] generând caracterul documentar al fotografiei […]. 2. accentuarea calităților și relațiilor estetice […]. 3. acumularea de valențe estetice multiple conduce la formarea unei "alte" imagini, autonomă estetic vis-à-vis de referentul fotografic". Este definită și o a patra etapă în care "fotografia poate deveni reprezentare fără corespondent în realitate: dispare 'referentul fotografic' ca atare; dar această dispariție este rezultatul final, ultim, direcția extremă, azi, actualizată, însă mult timp contestată fotografiei"[20]. Această rapidă trecere în revistă a principalei surse teoretice și de reflecție cu privire la fenomenul contemporan ne lasă să descifrăm modul în care interesul pentru fotografie își face loc la nivel conceptual, pentru a se instala deplin în drepturi după decembrie 1989.

between the accidental and the intentional in defining an image. The article is followed by an anthology of texts, pros and cons of photography as art, an extraordinary reference base for art critics, artists and the photography public at the same time.

In her considerations regarding photography as art, Ruxandra Balaci starts from a semiotic analysis of photography, identifying three steps in the process towards the autonomy of its aesthetic function: "1. the first stage, in which the referent is extremely present […] generating the documentary character of photography […]. 2. the emphasis laid on aesthetic qualities and relations […]. 3. the accumulation of multiple aesthetic valences leads to the formation of "another" image, aesthetically autonomous from the photographic referent". There is also a fourth stage defined, where "photography can become a representation without a correspondent in reality: the "photographic referent" as such disappears; but this disappearance is the final, ultimate result, the extreme trend, today put into practice, but for a long time contested by photography"[20]. This brief survey of the main theoretical and critical sources regarding the contemporary phenomenon allows us to follow the way in which the interest in photography was manifested at a conceptual level and eventually lead to the complete installation of the medium after December 1989. Interest in the theoretical and critical approach has been reformulated after 1990, on the one hand due to the

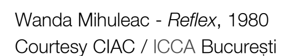
direct access to international specialised publications - books and magazines - and, on the other hand, due to the period of resettlement of photography in the new media context. In the *Arta* magazine issues published between 1990 and 1993[21] we notice the emergency of the Romanian artistic context to update and to find reference to the international context.

Between 1993 and 2000, the main documentary sources on photography in Romania are exhibition catalogues[22]. In 1997, a new art magazine was published: *ArRTELIER* Magazine (edited by the Soros Center for Contemporary Arts and Artexpo Foundation)[23]. In 1999 *Balkon* Magazine (the Romanian edition) was launched in Cluj by Idea Foundation (transformed into *Idea* Magazine in 2003). In 2000 the Union of Visual Artists attempted to re-launch *Arta* magazine but only succeeded for a short while as lack of funding put a stop to its publication again a year later. In 2003 Artphoto a magazine dedicated to photography was launched (two years later it became Pavilion and is printed in English). The presence of Romanian artists in important events raises the interest of the international mass-media. Prestigious contemporary art magazines invite Romanian editors to contribute. Thus, in magazines such as Imago, Art Press, Flash Art, Springerin, Umelec, Praesens, we find articles by Ruxandra Balaci, Călin Dan, Judit Angel, Raluca Velisar, Mihnea Mircan, Cosmin Costinaș and others. At the same

Interesul pentru comentariul critic și reflecterea teoretică s-a reformulat după 1990, pe de o parte datorită accesului direct la publicații specializate internaționale - cărți și periodice - și pe de altă parte datorită perioadei de reașezare a fotografiei în noul context mediatic. În numerele revistei *Arta* care au mai apărut în 1990 - 1993[21] se remarcă o urgență a actualizării și a raportării la contextul internațional.

Între 1993 și 2000 principala sursă documentară despre fotografia din România o reprezintă cataloagele de expoziții.[22] Acestea sunt completate, din 1997, de lansarea unui nou proiect de publicație: Revista *ArTELIER* (editată de CSAC și Artexpo)[23]. Din 1999 se adaugă apariția revistei Balkon (ediția română), publicată





Wanda Mihuleac - *Reflex*, 1980
Courtesy CIAC / ICCA București



Mircea Cantor - *O imagine alb-negru / A b/a image*, 2005

la Cluj de Fundația Idea (devenită din 2003 revista Idea). În 2000 UAP încearcă să relanseze Arta, proiect care nu a găsit susținere financiară și care și-a suspendat din nou apariția, un an mai târziu. În 2003 apare inițiativa de a edita o revistă special destinată fotografiei Artphoto. După doi ani de apariție, aceasta devine Pavilion și este editată în limba engleză.

În context internațional, prezența artiștilor români la evenimente de anvergură trezește interesul unor periodice de prestigiu să coopteze editori din România. Astfel în paginile revistelor Imago, Art Press, Flash Art, Springerin, Umelec,

Praesens găsim articole semnate de Ruxandra Balaci, Călin Dan, Judit Angel, Raluca Velisar, Mihnea Mircan, Cosmin Costinaș ș.a. În paralel, apar recenzii în Kunstforum, Archis, Eikon etc. semnate de critici internaționali.

Structuri de in/formare în fotografie; context instituțional

În paralel, odată cu procesul de reașezare a sistemului de învățământ universitar se conturează inițiativa înființării unei structuri dedicate fotografiei, artei video și artei multimedia. Cursuri de inițiere în fotografie erau organizate și înainte de '89 dar numai pentru unele dintre secțiile artistice - grafică, design, monumentală, istoria artei - dar continuarea demersului de explorare a mediului în direcție creativă depindea exclusiv de opțiuni personale. Facultățile beneficiau de laboratoare foto (destinate procesării filmelor a/n și transferului pe hârtie), accesibile studenților, în general lipsite de materiale. Pornind de la aceste premize se demarează la Universitatea de Artă din Cluj[24] (1990) și din București[25] (1991) cursuri opționale de fotografie la care puteau participa studenți de la toate secțiile. Dorel Găină și Eugen Moritz, cărora li se va alătura Karoly Feleky, sunt membrii echipei care s-a implicat activ în promovarea fotografiei la Cluj. Iosif Király, Călin Dan, Radu Igazsag și Roxana Trestioreanu au inițiat cursul de fotografie la



subREAL, *Perinitza* - repetiție / rehearsal, 1992



Peter Jacobi - *Model în mișcare*
Moving Model, 1993, Courtesy CIAC / ICCA, București

time, reviews written by international critics appear in Kunstforum, Archis, Eikon etc.

Structures of in/formation in photography; institutional context

The initiative of establishing a structure specialized in photography, video art and multimedia takes shape in parallel with the restructuring of the higher education system. Photography classes were also organized before '89, but only for some of the art departments - graphic arts, monumental arts, design, art history - but the further creative exploration of the medium relied exclusively on personal options. Faculties used to have photo labs (for development of black and white films), accessible to students, but were often faced with material shortages. In this context the Arts Universities in Cluj (1990)[24] and Bucharest (1991)[25] initiated optional photography courses. Dorel Găină and Eugen Moritz, joined by Karoly Feleky are the team that took actively part in promoting photography in Cluj. Iosif Király, Călin Dan, Radu Igazsag and Roxana Trestioreanu initiated the photography course in Bucharest. These courses raised a lot of interest among students, which lead to the establishment of a special department in the University: photo - video - computer-based image processing (1993 in Cluj and 1995 in Bucharest and later in Timișoara which was coordinated by Doru Tulcan and in Iași by Matei Bejenaru).

A restructuring process can also be noticed regarding the institutional context. Atelier 35[26], the most dynamic visual art structure during the ’80s, still existed although it gradually lost some of the enthusiasm that fueled it before ’89, especially due to the disengagement of its animators. An independent sector, interested in the promotion of photography and new media was created in the meantime. Despite the lack of financial resources the independent sector is very dynamic and ’rich’ in projects and initiatives. The establishment of contemporary arts foundations and associations played an important part in promoting photography as an artistic medium both locally and in the frame of international art events. The Soros Centre for Contemporary Art - SCCA (1993)[27], Artexpo Foundation (1994), Meta Cultural Foundation (1995) in Bucharest, Etna Foundation (1995) in Sf. Gheorghe were among the first associative initiatives active in promoting contemporary art and implicitly photography. Later on, foundations such as Tranzit, AltART (1998), the Sindan Cultural Centre (1999), Idea Foundation (2001) in Cluj, ArtEast (1999) in Tg. Mures, Vector Association (2001) in Iasi, Format Foundation (2000) in Timisoara were the engines that pushed forward the dynamics of contemporary art.

The failure of the UAP gallery network after '89 outlined the need to develop a functional art market able to establish real price values for the Romanian artists[28].



Iosif Király - *Reconstrucții* / *Reconstructions_Intercity 593_2*, 2002

București. Aceste cursuri s-au bucurat de un viu interes din partea studenților, ceea ce a făcut ca în scurt timp, în cadrul structurii universitare de învățământ, să se creeze o specializare separată: foto - video - procesare computerizată a imaginii (1993 la Cluj, 1995 la București și ulterior și la Timișoara - coordonata de Doru Tulcan și la Iași - Matei Bejenaru).

În ceea ce privește contextul instituțional remarcăm și aici un proces de redefinire. Structura cea mai dinamică a anilor '80 - Atelier 35[26] - a continuat să activeze dar a pierdut treptat entuziasmul ce-i determina activitatea, mai ales datorită dezangajării celor care îl animau. În paralel s-au pus bazele unui sector independent interesat de promovarea fotografiei și a noilor media, care, deși lipsit de resurse financiare, s-a dovedit a fi foarte dinamic și bogat în inițiative și proiecte. Astfel crearea de fundații și asociații de artă contemporană a avut un rol important în promovarea fotografiei atât în contextul local cât si în evenimente cu deschidere internațională. Centrul Soros pentru Artă Contemporană - CSAC

Jozsef Bartha - *Sunt mereu altcineva* / *I am Always Someone Else*, 2004





Nicu Ilfoveanu - *Untitled*, 1996 - 2004

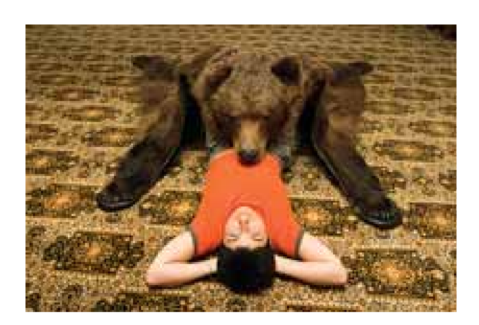


Daniel Gontz, *Urban Beach*, 2006

(1993)[27], Fundația Artexpo (1994), Fundația Culturală Meta (1995) în București, Fundația Etna (1995) la Sf. Gheorghe au fost printre primele inițiative asociative active în promovarea artei contemporane, și implicit a fotografiei. Mai apoi fundațiile Tranzit, AltART (1998), Centrul Cultural Sindan (1999), Fundația Idea (2001) la Cluj, ArtEast (1999) la Tg. Mureș, Asociatia Vector (2001) la Iași, Fundația Format (2000) la Timișoara au fost motoarele care au impulsionat dinamica artei contemporane.

Falimentul rețelei de galerii deținute de Uniunea Artiștilor Plastici dupa '89 a făcut mai acută nevoia dezvoltării unei piețe de artă capabile să determine o cotare realistă a artiștilor[28].

Pe acest fundal Mihai Oroveanu și Ruxandra Balaci au fondat în 1993 Galeria GAD, primul spațiu specializat în promovarea fotografiei ca mediu de experimentare artistică. GAD a devenit în foarte scurt timp principalul pol de cercetare și promovare a tendințelor contemporane, nu doar în țară ci și pe plan



Irina Botea - *Out of the Bear,* 2005



Alexandra Croitoru - din seria / from the series *Untitled (Hip Hop Band),* 2004

In these circumstances, Mihai Oroveanu and Ruxandra Balaci funded the GAD Gallery in 1993; the first space specialized in promoting photography as an artistic medium. GAD soon became the main centre of research and promotion of contemporary trends, both at national and international levels. Between 1993 and 1996 GAD Gallery coordinated Romania's participation at *The Month of Photography,* a prestigious event that enjoyed international participation, organized in Bratislava. Ruxandra Balaci, the curator for the Romanian contribution submitted, for four years, projects that significantly contributed to a greater knowledge of Romanian artists internationally. The first participation, in 1993, entitled *Some trends in Contemporary Romanian Photography,* illustrated the main tendencies in the visual research of that moment. The 1995 show, *The artistic Ego and the Dilemmas of Post communist Age* (a collective exhibition) focused on photography as a tool for self analysis. GAD's curatorial program contributed to the launching of a new generation of artists, remaining, until the year 2000, a singular element in Romania.

In 2000 the SPACE - ICCA Gallery[29] (Galeria SPACE - CIAC) was initiated (aiming at promoting experimental approaches). Until 2004 it was to support a very dynamic movement. It was the host to many events related to photography that facilitated the encounter with both established and emerging artists by means of presentations, discussions, exhibitions etc.

In 2001 Galeria Nouă[30] was opened, one of its main objectives being the promotion of contemporary trends in photography. The coherence of curatorial strategies established Galeria Nouă as a reference point in the promotion of contemporary creation. From 2002 onwards we witnessed the opening of more independent contemporary art galleries interested also in the promotion of photography: H'Art Gallery[31], 'Posibila' Gallery[32], the reopening of Meta Gallery[33] in a new location, HT003, Șelari 13 (changed into N.I.T.), ARTei, hag[34], UNA[35]. In Cluj, since 2000, are active galleries such as Sindan, Ataș, Protokoll, Plan B[36]; in Tg. Mureș ArtEast Gallery[37], the Fortress Gallery; in Iași Vector Gallery[38]; in Timișoara the galleries: 28, First, H.Arta Alternative Space[39]. Balkon / Idea[40] Magazine launched in its pages a less conventional gallery that has invited, on more that one occasion, artists working with photography to contribute. The Internet has become an active tool in promoting photography, hosting increasingly more virtual galleries. The first one was www.romanian-art.com at the beginning of the 2000s. Other such examples are www.2020.ro, www.esco-art.com, offset.underconstruct.com and the artists' websites[41].

Regarding the exhibition projects, we should not forget to mention the contributions of curators / artists Magda Cârneci, Călin Dan, Ruxandra Balaci, Mihai Oroveanu, Adrian Guță, Ileana Pintilie, Liviana Dan, Horea

internațional. Între 1993-1996 Galeria GAD a coordonat participările României la *The Month of Photography,* eveniment de prestigiu cu participare internațională, organizat la Bratislava. Ruxandra Balaci, curatoarea participărilor românești, a realizat timp de patru ani un program ce a contribuit în mod semnificativ la cunoașterea artiștilor din România în context internațional. Prima participare în 1993, intitulată *Tendințe în Fotografia Românească Contemporană / Some trends în Romanian Contemporary Photography,* este o ilustrare a principalelor direcții





2D - *Cornel*, 1996



Codruța Vulcu - *Fără titlu / Untitled,* 2003

de cercetare a mediului. Expoziția din 1995, o nouă expunere colectivă sub titlul *The artistic Ego and the Dilemmas of Postcommunist Age* se concentrează asupra fotografiei ca instrument de auto analiză. Prin programul propus galeria GAD a contribuit la lansarea unei noi generații de artiști, rămânând până în 2000 un element singular în România.

În 2000 este inițiată Galeria SPACE - CIAC[29] (având ca țintă promovarea demersurilor experimentale) ce va avea o activitate foarte dinamică până în 2004. Manifestările legate de fotografie au fost numeroase și au fost prilej de întâlnire atât cu artiști consacrați cât și cu artiștii în devenire, prin prezentări, discuții, expoziții etc. În 2001 este lansată Galeria Nouă[30], unul din punctele prioritare ale obiectivelor sale fiind promovarea tendințelor contemporane în fotografie. Coerența programului curatorial a impus Galeria Nouă ca un punct de reper în promovarea creației contemporane. Din 2002 asistăm la un proces de lansare a mai multor galerii

independente care includ in programul lor promovarea fotografiei: Galeria H'Art[31], Galeria Posibilă[32], Galeria Meta[33] redeschisă într-o nouă locație, HT003, Șelari 13 (devenită N.I.T.), ARTei, hag[34], UNA[35]. La Cluj activează după 2000 galeriile Sindan, Ataș, Protokoll, Plan B[36]; la Tg. Mureș Galeria ArtEast[37], Galeria din Cetate, la Iași galeria Vector[38], la Timișoara galeriile: 28, First, Spațiul Alternativ H.Arta[39]. Revista Balkon / Idea[40] a lansat în paginile ei o galerie mai puțin convențională care a găzduit nu o dată artiști ce lucrează în fotografie. Internetul a devenit un instrument activ în



Alexandru Antik - *Abandonarea pielii*
Breaking-off the Skin, 1996
Courtesy CIAC / ICCA București



Victor Velculescu - *Mirror*, 2006

promovarea fotografiei găzduind din ce în ce mai multe galerii virtuale. Prima de acest fel a fost www.romanian-art.com ce a funcționat la începutul anilor 2000. Alte exemple ar fi www.2020.ro, www.esco-art.com, offset.underconstruct.com și paginile de internet ale artiștilor[41].

La nivelul proiectelor de expoziție trebuie menționate contribuțiile curatorilor / artiștilor Magda Cârneci, Călin Dan, Ruxandra Balaci, Mihai Oroveanu, Adrian Guță, Ileana Pintilie, Liviana Dan, Horea Avram, Alexandra Titu, Aurora Király, Gheorghe Sabău, Maria Rus Bojan, Matei Bejenaru, Jozsef Bartha, Mihai Pop, Teodor Graur, Dan Popescu, Mihnea Mircan, Raluca Velisar ș.a.

Teritorii: de la corp la spațiu

După ’90 contextul urban devine principalul domeniu de cercetare, ca suport și cadru de exprimare al publicității în dubla ipostază de manifestare (comunitară,

Avram, Alexandra Titu, Aurora Király, Gheorghe Sabău, Maria Rus Bojan, Matei Bejenaru, Jozsef Bartha, Mihai Pop, Teodor Graur, Dan Popescu, Mihnea Mircan, Raluca Velisar and others.

Territories: from body to space

After 1990 the urban context became the main field of research, as a support and frame of publicity, both as manifestation in the public space (publicness) and as advertising. The pressure imposed by the sudden need to catch-up time lead some artists to abandon the postmodern paradigm to define a new one, the one of presentification, of continuous actualization. Photography is a medium contributing to the imposition of this paradigm, by its very nature: the translation of the moment in shape/image. The moment is in fact that timeless coordinate of the perpetual present fed on a visual bulimia. The click of the camera becomes one of the reflex gestures of the contemporary artist, displaced only by the “double-click”, at the beginning of the new millennium.

There is a “transition” period (’90 - ’94), preceding the contamination with consumerist visuality, when photography continues on the pre-existing roads revealing the (self) censored approaches from the previous years. The body research is continued, either as abstract expressivity, as detail, or as a meaningful module. The image-witness attached to performance is rendered autonomous[42]. The body is

separated from its identity, fragmented, amputated, objectified, bringing a narrative into the poetic dimension. The works of artists such as Geta Brătescu, Iosif Király, Marilena Preda-Sânc, Valeriu Mladin, Roxana Trestioreanu, Gheorghe Rasovszky and Vlad Iacob, from the first half of the '90s explore the limits of this approach.

Artists such as Matei Bejenaru, Radu Igazsag, Karoly Feleky, Eugen Moritz, Cristina Stranszky and Rareș Beuran are concerned about the portrait in photography, defined in most of the cases as a mapping of an inner space. The format chosen - often large size - activates the mechanisms of advertising but manages to preserve the link to the character's reality. In an introspective or prospective key, the portrait quotes states and postures calling for a semiotic reading of image.

The activation of the ludic and of the meta-discursive value of photography was to be continued in the second half of the decade in the works of the artists, Alexandru Antik, subREAL, Aurora Dediu, Alexandra Croitoru, Maria Stan, Ștefan Cosma, Gabriela Vanga, Duo van der Mixt and Jozsef Bartha. The body is no longer a "battlefield", as Barbara Kruger defined it in 1989. It becomes the carrier of space, defines a mobile territory. The body is public and private at the same time. The visible or imaginable universe is built from fragments, quotes, references, happenings.

The big challenge the photography of the '90s has had to face was the television

artistică etc.) în spațiul public (*publicness*) și reclamă. Presiunea impusă de o nevoie recuperatorie face ca o parte din artiști să abandoneze paradigma postmodernă și să definească una nouă, aceea a prezentificării, a actualității. Fotografia este un mediu ce contribuie la instalarea acestei paradigme, prin însăși natura sa: traducerea clipei în formă/imagine. Clipa este de fapt acea coordonată atemporală a prezentului perpetuu hrănită printr-o bulimie vizuală. Click-ul declanșatorului devine unul din gesturile reflexe ale artistului contemporan concurat doar de "dublu-click" la începutul noului mileniu.



Duo van der Mixt
The Very Best of Red, Yellow and Blue
2002 - 2004



Vlad Nancă - *Ups and Downs*, 2005

Există o perioadă de "tranziție" ('90-'94), ce precede contaminarea cu vizualitatea de consum, în care fotografia își continuă traseele pre existente, scoțând la lumină demersurile (auto)cenzurate în anii dinainte. Cercetarea corpului fie ca expresivitate abstractă, fie ca detaliu, fie ca modul purtător de sens este continuată. Imaginea martor atașată acționismului este autonomizată[42]. Corpul este detașat de identitate, este fragmentat, amputat, obiectificat, încărcând dimensiunea poetică cu narativitate. Lucrările artiștilor Geta Brătescu, Iosif Király, Marilena Preda-Sânc, Valeriu Mladin, Roxana Trestioreanu, Gheorghe Rasovszky, Vlad Iacob din prima jumătate a anilor '90 circumscriu limitele acestui tip de abordare.

Preocuparea pentru portret se conturează ca demers distinct ce se regăsește la artiști precum Matei Bejenaru, Radu Igazsag, Dorel Găină, Karoly Feleky, Eugen

Moritz, Cristina Stranszky, Rareș Beuran și este de cele mai multe ori o hartă a unui spațiu interior. Formatul ales - uneori de mari dimensiuni - pune în funcțiune mecanismele imaginii publicitare păstrând acroșa cu realitatea personajului. În cheie introspectivă sau prospectivă portretul citează stări și posturi ce invită la o lectură semiotică a imaginii.

Activarea ludicului și a valorii metadiscursive a fotografiei va fi continuată în a doua jumatate a deceniului în lucrările artiștilor Alexandru Antik, subREAL, Aurora Dediu, Alexandra Croitoru, Maria Stan, Ștefan Cosma, Gabriela Vanga, Duo van



Camil Tulcan - *Amintirea cursei / Race Memory,* 2006



Luminița Cochinescu
Bucharest - Wien, 2002

der Mixt, Jozsef Bartha. Corpul nu mai este un "câmp de luptă", așa cum îl definea Barbara Kruger în 1989. Corpul devine purtătorul spațiului, definește un teritoriu mobil. Corpul este deopotrivă privat și public. Universul vizibil sau imaginabil se construiește din fragmente, citate, referințe, întâmplări.

Marea provocare cu care se va confrunta fotografia anilor '90 este boom-ul televiziunii care a adus după sine publicitatea vizuală. Experiența privațiunii anilor '80 determină în compensație permisivitatea extremă. Austeritatea, uniformitatea și simplitatea sunt înlocuite în peisajul vizual de seducția opulenței, de varietate și de supralicitarea dimensiunii. Asistăm la actualizarea imaginii ca funcție semn. Funcția estetică a imaginii este depășită de conținutul de sens pe care îl poartă / face accesibil, fiind activată ipostaza acesteia de instrument universal de comunicare.

boom, that brought with it visual advertising. The privative experience of the '80s lead to a compensatory extreme permissiveness. Sternness, uniformity and simplicity are replaced in the visual landscape by the seduction of opulence, variety and the over sizing. We witness the actualization of image as a sign. The image works as a universal communication tool, its aesthetic function being surpassed by the meaning content carried / made available.

The field of image is redefined on a rhizomatic structure. On the one hand it operates as a mythological media space that filters and articulates the visual environment, inserts quotations, redefines the meaning of identity by performativity, belonging and appropriation[43]. In parallel, it is defined as a space of confrontation with the past, of de-hallowing and re-hallowing by translating the referent not as a symbol, but as an icon[44].

The photographic image acts at the same time as a stage for the new consumerist scripts dominated by plausible vs. real. Artists such as Dan Mihălțianu, subREAL, Vlad Nancă, Daniel Gontz, Maria Drăghici, Nicu Ilfoveanu and Mihaela Kavdanska apply or deconstruct in photography the mechanisms of the seduction of advertising. We also recognize the re-territorialization through the image accompanying the artistic mobility. The space and the place are taken into possession through image. The journey becomes thus a series of moving places that are relocated by means of

image. Teodor Graur, Dan Mihălțianu, Iosif Király, Călin Dan, Alexandra Croitoru, Maria Stan and others are some of the carriers of these mobile territories.

Thus we notice the opening towards the transgression of photography's limits. The most creative in playing with the image is the subREAL[45] group. Having the longest and best known approach the artistic duo explores monumental photography by printing in large formats, offering new expressive and communicational valences to the images. The concept of photo-sculpture gets a new understanding in subREAL's works, by objectifying photographs of sculptures, and the photo-painting one is experimented by the commissioning of a simile-photo wallpaper painting. The two artists experiment object-photography and the photo-environment[46] or photography-architecture, by covering the limits of a space in images, thus offering the viewer an immersive experience.

Digital photography opens up new opportunities for Romanian artists. The image becomes a diary, a daily notation. The relationship with time replaces the identity of the place in the works of Iosif Király (the *Reconstructions* series). Király's projects explore photography as performance questioning the space-time relation.

Space becomes more and more accessible due to technical performances. We identify several types of attitude towards photography: the one directed towards the





Catinca Florescu
Probleme de cuplu / Trouble Couples, 2002
dreapta / right:
Cosmin Moldovan - *Fashion Guns*, 2005

Câmpul imaginii se redefinește pe o structură rizomatică. Funcționează pe de o parte ca spațiu mitologic media care filtrează universul vizual, inserează citate, redefinește sensul identității prin performativitate, apartenență și apropriere[43]. În paralel se definește ca spațiu al confruntărilor cu trecutul, al desacralizărilor și resacralizărilor prin traducerea referentului nu în simbol ci în icon[44].

Imaginea fotografică acționează deopotrivă ca suport al noilor scenarii consumeriste dominate de verosimil vs. real. Artiști precum Dan Mihălțianu, subREAL, Vlad Nancă, Daniel Gontz, Maria Drăghici, Nicu Ilfoveanu, Mihaela Kavdanska aplică sau decostruiesc în fotografie mecanismele seducției publicitare. Recunoaștem în egală măsură reteritorializarea prin imaginea ce însoțește traseele artiștilor. Spațiul și locul este luat în posesie prin imagine. Călătoria devine astfel o colecție de locuri în mișcare, care, prin imagine se relocalizează. Teodor

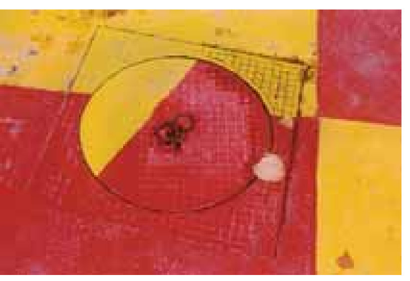
Ciprian Udrescu - *Untitled,* 2006



Cristi Coclitu - *Simetric / Symmetric,* 2006







Adrian Armanca - Din seria / From the series *Beach*, 2002
stânga / left:
Ana Alexandra Blidaru - *De la intrarea in lume, la ieșirea din anonimat,* 2004

Graur, Dan Mihălțianu, Iosif Király, Călin Dan, Alexandra Croitoru, Maria Stan ș.a. sunt câțiva dintre purtătorii acestor teritorii mobile.
Remarcăm deschiderea către depășirea limitelor fotografiei. Cel mai creativ în jocul cu imaginea este grupul subREAL[45]. Având cel mai longeviv și cunoscut demers, duo-ul artistic explorează fotografia monumentală prin imprimarea pe formate mari ce conferă imaginii alte valențe expresive și comunicaționale. Conceptul de foto-sculptură capată sensuri noi în lucrările subREAL, prin obiectualizarea unor fotografii de sculpturi, iar cel de foto-pictură este experimentat prin comisionarea pictării unui tapet de fotografii. Cei doi artiști experimentează fotografia obiect și contextul-fotografie[46] (*photo-environment*) sau fotografia arhitectură, prin acoperirea limitelor unui spațiu cu imagini, oferind astfel privitorului o experiență imersivă.

Bogdan Bordeianu - *Untitled*, 2006



snapshot, going up to the use of hazard - using aleatory exposure, without looking through the viewfinder (Iosif Király, Dorel Găină, Daniel Gontz, Ștefan Cosma). Another one generates staged images that quote or playfully / ironically illustrate references from the wide visual context (photography, painting, reality, mass-media etc.). The fragmentary / puzzle image is another way of configuring the visual field. The index image explores the reality of the modeling world (Alexandra Croitoru).
Digitalization generates a certain ambiguity regarding the technical understanding and the limits of photography. The tenth decade witnessed acceleration in technological diversification. What conclusions would W. Benjamin have reached if he had investigated the status of the work of art in the digital age? It is obvious that nowadays the access to technology is friendlier. The interface with the tools intermediating the process of photography activates not only the eye, but the very medium.
The steps taken, since the beginning of the '90s, determined an installation of photography as common creative manifestation in the contemporary artistic environment, as the most direct echo of the contemporary cultural paradigm.

Fotografia digitală deschide oportunități noi artiștilor din România. Imaginea devine jurnal, notație zilnică. Relația cu timpul substituie identitatea localizării în lucrările lui Iosif Király (serie de fotografii datate). Tot la Király fotografia devine acțiune punând in ecuație relația spațiu-timp.

Spațiul devine din ce în ce mai accesibil datorită performanțelor tehnice. Identificăm câteva tipuri de atitudine față de fotografie: cea îndreptată către instantaneu, mergând până la exploatarea hazardului - folosind expunerea aleatorie, fără vizare prin obiectiv (Iosif Király, Dorel Găină, Daniel Gontz, Ștefan Cosma). O alta, generează imagini înscenate ce citează sau ilustrează ludic / ironic referințe din contextul vizual larg (fotografie, pictură, realitate, mass-media etc.). Imaginea fragmentară / puzzle este o altă modalitate de configurare a câmpului vizual. Indexarea ipostazelor realității este o altă direcție de explorare a fotografiei (Alexandra Croitoru).

Digitalizarea generează o anumită ambiguitate față de înțelegerea tehnică și față de limitele fotografiei. Parcursul deceniului zece a fost martorul unei accelerări in diversificarea tehnologică. Oare la ce concluzii ar fi ajuns W. Benjamin dacă ar fi investigat statutul operei de artă în era digitală? Este evident că astăzi accesul la tehnologie este unul mult mai prietenos. Interfața cu instrumentele care intemediază procesul de fotografiere activează nu doar ochiul ci mediul însuși.

Etapele prin care a trecut de la începutul anilor '90 au determinat o instalare a fotografiei ca manifestare creativă firească în peisajul artistic actual ca ecou direct al paradigmei culturale contemporane.

Notes:

[1] John Baldessari in his series of photographs 'Cigar Dreams', taken in 1974, hides the words “Seeing is believing” in cigarette smoke, an ironic comment on the impact of photography. See T. Mulligan and D. Wooters (edit.) 2005 - A History of Photography, from 1839 to the present, Taschen Verlag, Köln, p. 704

[2] See “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” (published in 1936), translated into Romanian as “Opera de artă în epoca reproducerii mecanice”, in W. Benjamin, Iluminări, (Trans.), Idea, Cluj 2002 pp. 107 - 130

[3] The experimental approach concerns either the technical level, or the lighting register, or the display, as object, collage, installation. (e.g. Doru Tulcan, Ștefan Berthalan, Călin Beloescu, Iosif Király, Wanda Mihuleac, Florin Maxa, Geta Brătescu, Dan Mihălțianu, Teodor Graur, Călin Dan, Mihai Oroveanu, Dorel Găină, Vlad Iacob, Gheorghe Rasovszky etc.)

[4] It was used especially to document actions and happenings. See the works of artists such as Alexandru Antik, the Sigma Group, Iosif Király, Nicolae Onucsan, Suzana Fântânaru, Ana Lupaș, Paul Neagu, Decebal Scriba, Călin Dan, Teodor Graur, Andrei Oișteanu etc. Often these actions were performed only in front of the camera, the image acquiring thus the status of sole witness of the action (for example Geta Brătescu, Ion Grigorescu)

[5] Some artists use photography as a sketch which is later intervened upon with colour or drawing. It is meant to serve as preparatory phase for a painting, sculpture, an object or an ambient installation (for example Marilena Preda-Sânc, Horia Bernea, Sorin Dumitrescu, Constantin Flondor, Radu Igazsag, Paul Neagu etc.)

[6] At the end of the '70s the F. Schiller Cultural House in Bucharest hosted a series of exhibitions under the title 'Photos used by artists'. In 1984, 1986 and 1988 Atelier 35 organized the exhibition 'Motive Photography' (Mobil Fotografia) in the Oradea 'Galeria Nouă'.

[7] See Ruxandra Balaci - Photography - a possible chronology of an experimental chapter, in the catalogue Experiment in Romanian art since 1960, Editor CSAC, 1997 Bucharest, pp. 68 - 77

[8] The article presents the artist's exhibition at Van Abbe Museum in Eindhoven. Arta, no. 1/1989 (year XXXVI), Meridiane, pp. 39 - 40

Note:

[1] John Baldessari în seria de fotografii 'Cigar Dreams', realizată în 1974, ascunde în fumul ţigărilor cuvintele “Seeing is beliving”, comentariu ironic la adresa impactului fotografiei. Vezi T. Mulligan și D. Wooters (edit.) 2005 - A History of Photography, from 1839 to the present, Taschen Verlag, Köln, p. 704

[2] vezi “Opera de artă în epoca reproducerii mecanice”, (publicat în 1936) în W. Benjamin, Iluminări, (Trad.), Idea, Cluj 2002 pp. 107 - 130

[3] Experimentele s-au petrecut fie la nivelul tehnic, al registrului de lumină sau al expunerii, sub formă de obiect, colaj, instalaţie. Găsim asemenea abordări la: Doru Tulcan, Ștefan Bertalan, Călin Beloescu, Iosif Király, Wanda Mihuleac, Florin Maxa, Geta Brătescu, Dan Mihălţianu, Teodor Graur, Călin Dan, Mihai Oroveanu, Dorel Găină, Vlad Iacob, Gheorghe Rasovszky.

[4] Folosită mai ales la înregistrarea acţiunilor și a happening-urilor. Vezi lucrările artiștilor Alexandru Antik, Grupul Sigma, Iosif Király, Nicolae Onucsan, Suzana Fântânaru, Ana Lupaș, Paul Neagu, Decebal Scriba, Călin Dan, Teodor Graur, Andrei Oișteanu etc. De multe ori aceste acţiuni erau performate doar în prezenţa camerei, imaginea căpătând astfel rolul de martor unic al acţiunii (ex. Geta Brătescu, Ion Grigorescu).

[5] Unii artiști folosesc fotografia ca schiţă, pe care de multe ori intervin cu culoare sau desen, în vederea realizării unei picturi, sculpturi, obiect sau a unui ambient (ex. Marilena Preda Sânc, Horia Bernea, Sorin Dumitrescu, Constantin Flondor, Radu Igazsag, Paul Neagu etc.).

[6] La sfârșitul anilor '70 Casa de cultură F. Schiller, București găzduiește o serie de expoziţii sub titlul 'Fotografii folosite de artiști'. În 1984 Atelier 35 organizează la Galeria Nouă Oradea expoziţia 'Mobil Fotografia' reluată în 1986 și 1988.

[7] vezi Ruxandra Balaci - Fotografia - posibilă cronologie a unui capitol experimental, în catalogul Experiment în arta românească după 1960, Editor CSAC, 1997 București, pp. 69 - 78

[8] Articolul prezintă expoziţia artistului la Van Abbe Museum din Eindhoven. Arta, nr. 1/1989 (anul XXXVI), Meridiane, pp 39 - 40.

[9] Antologie - Cultura Fragmentelor (traducere, note și comentarii de Carmen Popescu) în Arta, nr. 2/1989 (anul XXXVI), pp. 15 - 19.

[10] “In 1973 Alvin Töffler pronostica apariţia a ceea ce numea “artă experienţială” și stabilea diferenţa între colecţia de “lucruri” - opera de artă finită în “înţeles” tradiţional, cultura “încadrată” de experienţa trecutului - și colecţia de “experienţe”, de trăiri apte să contribuie la îmbogăţirea stimulării senzoriale în pachete, în “blocuri” de informaţii.” Mihai Drișcu - Arta românească actuală, schiţă de traseu, în Arta, nr. 4/1989 (anul XXXVI), Studii, pp. 7-8.

[11] “Geta Brătescu (n. 1926) desenează, face gravură, colaj, graphic design, film de animaţie, film de autor, fotografie, instalaţie, artă corporală. […] Ion Stendl (n. 1938) practică gravură, tapiserie […] realizează fresce, mozaicuri, reliefuri, este preocupat de graphic design și de fotografie. […] Ion Grigorescu (n. 1945) pictează, ingeniază benzi desenate, gravează, realizează fotografii și filme de autor, este specializat în restaurare. […] Decebal Scriba (n. 1944) practică graphic design, este un remarcabil fotograf și desenator, realizator de benzi video.” în M. Drișcu loc. cit.

[12] Decebal Scriba - Noutăţi în graphic design, în Arta nr. 4/1989 (anul XXXVI), Însemnări, pp. 31-32.

[13] Adrian Silvan Ionescu - Portretistul Nadar, în Arta nr. 4/1989 (anul XXXVI), Însemnări, pp. 32-33.

[14] Adrian Silvan Ionescu - Fotografia în secolul al XIX-lea: genuri, teme, compoziţii, artiști, în Arta nr. 8/1989 (anul XXXVI), Însemnări, pp. 19 - 21.

[15] idem

[16] Anca Oroveanu - Fotografia (1839 - 1989), în Arta nr. 10/1989 (anul XXXVI), Aniversări, pp. 23 - 25.

[17] Charles Baudelaire - Salon 1859. Le public moderne et la Photographie, fragment în Arta nr. 10/1989 (anul XXXVI), Antologie, p. 25.

[18] Marshall Mc Luhan, 1969 - Understanding Media, în Anca Oroveanu loc cit. p. 23.

[9] Anthology - Cultura Fragmentelor (translation, notes and comments by Carmen Popescu) in Arta, no. 2/1989 (year XXXVI), pp. 15 - 19

[10] "In 1973 Alvin Töffler foresaw the occurrence of what he called "experiential art" and set the difference between the collection of "things" - the finite work of art in the traditional "meaning", the culture "framed" by experiences of the past - and the collection of "experiences", of feelings able to contribute to the enrichment of sensorial stimulation in packages, "blocks" of information." Mihai Drișcu - Arta românească actuală, schiţă de traseu in Arta, no. 4/1989 (year XXXVI), Studii, pp. 7-8.

[11] "Geta Brătescu (b. 1926) draws, etches, makes collages, works with graphic design, animation film, video, photography, installations and body art. […] Ion Stendl (b. 1938) etches and works with tapestry […] frescoes, mosaics, bassreliefs and deals with graphic design and photography. […] Ion Grigorescu (b. 1945) paints, draws cartoons, engraves, makes photographs and experimental film, and is an expert in restoration. […] Decebal Scriba (b. 1944) works with graphic design, is an outstanding photographer and drawer and makes video." in M. Drișcu loc cit.

[12] Decebal Scriba - Noutăţi în graphic design in Arta no. 4/1989 (year XXXVI), Însemnări, pp. 31-32.

[13] Adrian Silvan Ionescu - Portretistul Nadar in Arta no. 4/1989 (year XXXVI), Însemnări, pp 32-33.

[14] Adrian Silvan Ionescu Fotografia în secolul al XIX-lea: genuri, teme, compoziţii, artiști in Arta no. 8/1989 (year XXXVI), Însemnări, pp 19 - 21.

[15] idem

[16] Anca Oroveanu - Fotografia (1839 - 1989) in Arta no. 10/1989 (year XXXVI), Aniversări, pp. 23 - 25.

[17] Charles Baudelaire - Salon 1859. Le public moderne et la Photographie, fragment in Arta no. 10/1989 (anul XXXVI), Antologie, p. 25.

[18] Marshall Mc Luhan, 1969 - Understanding Media in Anca Oroveanu loc cit. p. 23

[19] Anca Oroveanu starts from Ansel Adams' remark: "You don't take a photograph, you make it."

[20] Ruxandra Balaci - Câteva consideraţii cu privire la fotografie ca artă in Arta no. 10/1989 (year XXXVI), Aniversari, p. 27

[21] Arta Magazine stops publication in 1993

[22] Among the catalogues presenting photography between 1993 - 2000 we should mention: 1993 - Erste Schritte - Rumänische Kunst der 90er Jahre, IFA Berlin; 1994 -

Nomadic, Romanian participation at the Sao Paulo Biennial; Art Unlimited SRL, Art Museum Arad; 01010101… Soros Center for Contemporary Art - SCCA, Bucharest; Medium 3 î Ann Art 5, Etna Foundation, Sf. Gheorghe; 1995 - Inter(n), Art Museum Arad; Media Culpa, SCCA, Bucharest; subREAL, NBK Berlin; 4-th Istanbul Biennial, Istanbul Foundation for Culture and Art; 1996 - Le corps humain dans la photographie - FRAC Alsace; Manifesta 1 - Rotterdam, Fundatia Manifesta, Balt Orient Express - Berlin / București / Viena - National Art Museum, Contemporary Art deparment, Bucharest; Rasovszky - Regnul Fanatic, SCCA, Bucharest; 1997 - Experiment in Romanian art since 1960, SCCA, Bucharest; Art-hoc, Românian Art Today, Ludwig Museum Budapest; Venice Biennial, Romanian participation, Ministry of Culture; 1998 Ion Grigorescu - Documente 1967 - 1997, National Art Museum, Contemporary Art deparment, Bucharest; Berlin/Berlin, Berlin Biennale; Teodor Graur - Star Made in România, International Center for Contemporary Art - ICCA, Bucharest; MEDIUM 4 / 8 Annart, Fundația Etna Sf. Gheorghe; Memoria Inversata, Art Museum, Cluj; 1999 Transitionland, National Art Museum, Contemporary Art deparment, Bucharest; Inventing a People, Contemporary Art in the Balkans, MAP; Geta Brătescu, ICCA, Bucharest; L'autre moitié de l'Europe, Museé du Jeu de Pomme; After the Wall, Moderna Museet; subREAL (Venice Biennial, Romanian Pavilion) Ministry of Culture; 2000 - In full dress, Brukenthal Museum. We should not forget the catalogues of the Periferic Festival 1 - 4 / 1997 - 2000, Iași (which became a Biennial after its 2001 edition).

[23] It stops being edited in 2003 due to the lack of funding.

[24] www.uartdcluj.ro

[25] www.unarte.ro

[26] Department within the Union of Visual Artists (UAP) in Romania, set in the ’80s in most of the important cities (Bucharest, Cluj, Iași, Timișoara, Baia Mare, Oradea, etc) Atelier 35 was aimed at promoting artists younger than 35. In Bucharest there has been an attempt to revive the movement, in the mid - ’90s, with the involvement of curators of the new generation (Erwin Kessler, Horea Avram and Alina Șerban) but the disintegration of UAP infrastructure and the loss of many of its spaces lead to the failure of this attempt.

[27] A contemporary arts program within the Soros Foundation for an Open Society initiated in 1993. After 1999 it became an independent foundation called the International Centre for Contemporary Arts - ICCA.

[19] Anca Oroveanu pornește de la remarca lui Ansel Adams: "You don't take a photograph, you make it."

[20] Ruxandra Balaci - Câteva considerații cu privire la fotografie ca artă, în Arta nr. 10/1989 (anul XXXVI), Aniversări, p. 27

[21] Revista 'Arta' își suspenda apariția in 1993.

[22] Între cataloagele care prezintă fotografie în perioada 1993 - 2000 sunt de menționat: 1993 - Erste Schritte - Rumänische Kunst der 90er Jahre, IFA Berlin; 1994 - Nomadic, participarea românească la Bienala de la Sao Paulo, Art Unlimited SRL, Muzeul de Artă Arad; 01010101… Centrul Soros pentru Artă Contempoarană - CSAC, București; Medium 3 î Ann Art 5 Sf. Gheorghe, Fundația Etna; 1995 - Inter(n), Muzeul de Artă Arad; Media Culpa, CSAC București; subREAL, NBK Berlin; 4-th Istanbul Biennial, Istanbul Foundation for Culture and Art; 1996 - Le corps humain dans la photographie - FRAC Alsace; Manifesta 1 (Rotterdam), Fundația Manifesta, Balt Orient Express - Berlin/București/Viena - Muzeul Național de Artă, Departamentul de artă contemporană; Rasovszky - Regnul Fanatic, CSAC, București; 1997 - Experiment în arta românească după 1960, CSAC, București; Art-hoc, Românian Art Today, Ludwig Museum Budapesta; Bienala de la Veneția, participarea românească, Ministerul Culturii, București; 1998 - Ion Grigorescu - Documente 1967 - 1997, MNAR, Departamentul de artă contemporană, București; Berlin / Berlin, Berlin Biennale; Teodor Graur - Star Made in România, CIAC, București; MEDIUM 4/ 8 Annart, Fundația Etna Sf. Gheorghe; Memoria Inversată, Muzeul de Artă Cluj; 1999 - Transitionland, MNAR, Departamentul de artă contemporană, București; Inventing a People, Contemporary Art in the Balkans, MAP; Geta Brătescu, CIAC, București; L'autre moitié de l'Europe, Musée du Jeu de Pomme; After the Wall, Moderna Museet; subREAL (la Bienala de la Veneția, Pavilionul Românesc), Ministerul Culturii, București; 2000 - In full dress, Muzeul Brukenthal, Sibiu. Nu trebuie uitate cataloagele Festivalului Periferic 1 - 4 / 1997 - 2000, Iași (care va deveni Bienală începând cu ediția din 2001).

[23] Lipsa resurselor financiare determină suspendarea apariției revistei Artelier în 2003.

[24] www.uartdcluj.ro

[25] www.unarte.ro

[26] Departament în cadrul Uniunii Artiștilor Plastici (UAP) din România, instalat din anii '80 în majoritatea orașelor importante (București, Cluj, Iași, Timișoara, Baia Mare, Oradea etc.), menit să promoveze artiștii până în 35 de ani. La București s-a încercat o resuscitare a mișcării, la jumătatea anilor '90, prin implicarea unor curatori din noua generație (Erwin Kessler, Horea Avram, Alina Șerban) dar dezintegrarea infrastructurii UAP și pierderea multora din spațiile deținute determină eșecul acestei încercări.

[27] Program de artă contemporană în cadrul Fundației Soros pentru o Societate Deschisă. Din 1999 devine fundație independentă numită Centrul Internațional pentru Artă Contemporană - CIAC. Pe lângă proiectele expoziționale, construite pe bază de apel de proiecte, CSAC / CIAC a construit un fond documentar ce cuprinde documentații de artist, cataloage, abonamente la publicații periodice, o colecție de materiale vizuale ce este în continuare accesibilă și constituie o sursă importantă de informare.

[28] Colecțiile de fotografie sunt rezultatul unei pasiuni direct orientate către fotografie (ex. Mihai Oroveanu). Considerată încă obiect de arhivă personală fotografia este în puține cazuri obiect de colecție.

[29] www.icca.ro

[30] www.galerianoua.ro

[31] www.hartgallery.ro

[32] www.posibila.ro

[33] www.metacult.ro

[34] www.hag.ro

[35] www.unarte.ro

[36] www.plan-b.ro

[37] www.arteast.ro

[38] www.periferic.org/vector/galeria_ro.html

[39] www.e-cart.ro/harta/p/g/p_g.html
[40] www.idea.ro
[41] vezi și www.iokira.com; www.gontz.com; vnanca.blogspot.com.
[42] Medium 3 - Trienala de Artă Contemporană 1994, organizata la Sf. Gheorghe de Fundația Etna, își propune să creeze o colecție de imagini legate de "arta vie" / acționism. "Centrului de artă contemporană Imre Baasz" a constituit începând cu 1994 o colecție de imagini, la origine documentație a unor acțiuni, care se autonomizează prin context.
[43] vezi lucrările artiștilor: Euroartist (Teodor Graur și Olimpiu Bandalac), Cati Orbulescu, Dorel Găină, Aurora (Dediu) Király, Grupul 2D, Cosmin Grădinaru, Laszlo Ujvarossy, Emilian Săvescu, Radu Igazsag, Călin Man, Joszef Bartha.
[44] cel mai evident exemplu este "Casa Poporului" un fel de Marlin Monroe a contextului Românesc. O evaluare a acestui demers o face expoziția "Artistii români (și nu numai) iubesc palatul lui Ceaușescu" MNAC 2004 curator R. Balaci. Vedem cum imaginea este descarcată de conotațiile simbolice și devine un reper al locului și al spațiului contemporan.
[45] Incepând cu 1993 subREAL este format din Călin Dan și Iosif Király. In această componență subREAL își concentrază demersul pe explorarea limitelor fotografiei ca mediu și ca obiectualizare.
[46] subREAL - Data Corridor. AHA, Manifesta 1, Kunsthal Rotterdam, 1996.

Besides exhibition projects, based on a call for projects, SCCA / ICCA built a documentary database including artists' documentation, catalogues, periodical art publications, a collection of visual materials which are still accessible, and represent an important information source on contemporary art.
[28] The photography collections are the result of a direct passion towards photography. (e.g. Mihai Oroveanu) Still considered to be a personal archive item, photography is rarely an object of collection.
[29] www.icca.ro
[30] www.galerianoua.ro
[31] www.hartgallery.ro
[32] www.posibila.ro
[33] www.metacult.ro
[34] www.hag.ro
[35] www.unarte.ro
[36] www.plan-b.ro
[37] www.arteast.ro
[38] www.periferic.org/vector/galeria_en.html
[39] www.e-cart.ro/harta/p/g/p_g.html
[40] www.idea.ro
[41] see www.iokira.com; www.gontz.com; vladnanca.blogspot.com
[42] Medium 3 - The contemporary arts triennial 1994, organized in Sf. Gheorghe by Etna Foundation, aims at creating a collection of images related to "living art" / performance. The "Imre Baasz" Contemporary Arts Centre started to collect since 1994 images, originary documentation of performances that become autonomous by context.
[43] see the works of Euroartist Group (Teodor Graur & Olimpiu Bandalac), Cati Orbulescu, Dorel Găină, Aurora Dediu, 2D Group, Cosmin Grădinaru, Laszlo Ujvarossy, Emilian Săvescu, Radu Igazsag, Călin Man and Joszef Bartha.
[44] The most obvious example is "The People's House" a Marilyn Monroe of the Romanian context. An evaluation of this approach is carried out by the exhibition "Romanian artists (and not only) love Ceaușescu's palace" MNAC 2004 curator R. Balaci. We see how image loses its symbolic connotations and becomes a mark of contemporary place and space.
[45] Since 1993 subREAL is Călin Dan & Iosif Király. As such, subREAL focuses its approach on exploring the limits of photography as medium and object.
[46] subREAL - Data Corridor. AHA, Manifesta 1, Kunsthal Rotterdam, 1996.

Un nou *nou val*

Another new *new wave*

Raluca Nestor

The new artist, a product of the information age, who, according to Flusser, changes from *subject* into *project,* accumulating points of view, becoming engaged in a postmodernist manner, modelling his life to the fulfilment of his potential, is introducing a new reference system typical of the trendy world of clubbers who have no time for love and are in no mood for old-fashioned mushiness - a world of brands, coolness, cybernetic organisms and artificial intelligen-ce, a world whose actors are in perpetual motion, like bytes of information in the network universe. The only confirmation this new wave seeks (not shocked in the least that Benjamin's predictions on *Art regarded as Merchandise* have come true) is their *in the open* but at the same time *underground* belonging to the new world. It is arguable to what extent the concep-tualisation of art and the introduction of new, increasingly sophisticated, albeit friendlier technologies, is leading to a decrease in the amount of manual labour, but what cannot be challenged, however, is the urgent need to master critical thought. The artist of the third millennium no longer fights matter in order to create his own space of liberty in a world

Noul artist, produs al erei informaționale, cel care după Flusser se transformă din *subiect* în *proiect,* acumulând puncte de vedere, angajându-se postmodern, modelându-și viața într-o cât mai deplină realizare de potențialități, introduce un nou sistem de referință, propriu acelei lumi *trendy* a *clubberilor* care n-au timp pentru dragoste nici chef de sensibilități desuete, o lume a brandurilor, a *coolness*-ului, a organismelor cibernetice și a inteligenței artificiale, o lume ai cărei actanți se află în continuă mișcare asemeni unor biți de informație baleind universul rețelei. Singura confirmare căutată de acest nou val (deloc șocat că prospecțiunile lui Benjamin asupra *Artei privite ca Marfă* au devenit realitate) este apartenența la noua lor lume, *in the open* dar în același timp *underground*. Este discutabil în ce grad apropierea artei de concept și introducerea noilor tehnologii, tot mai

Cosmin Moldovan - *1 & 4* din seria / from the series: *Fashion Guns*, 2005

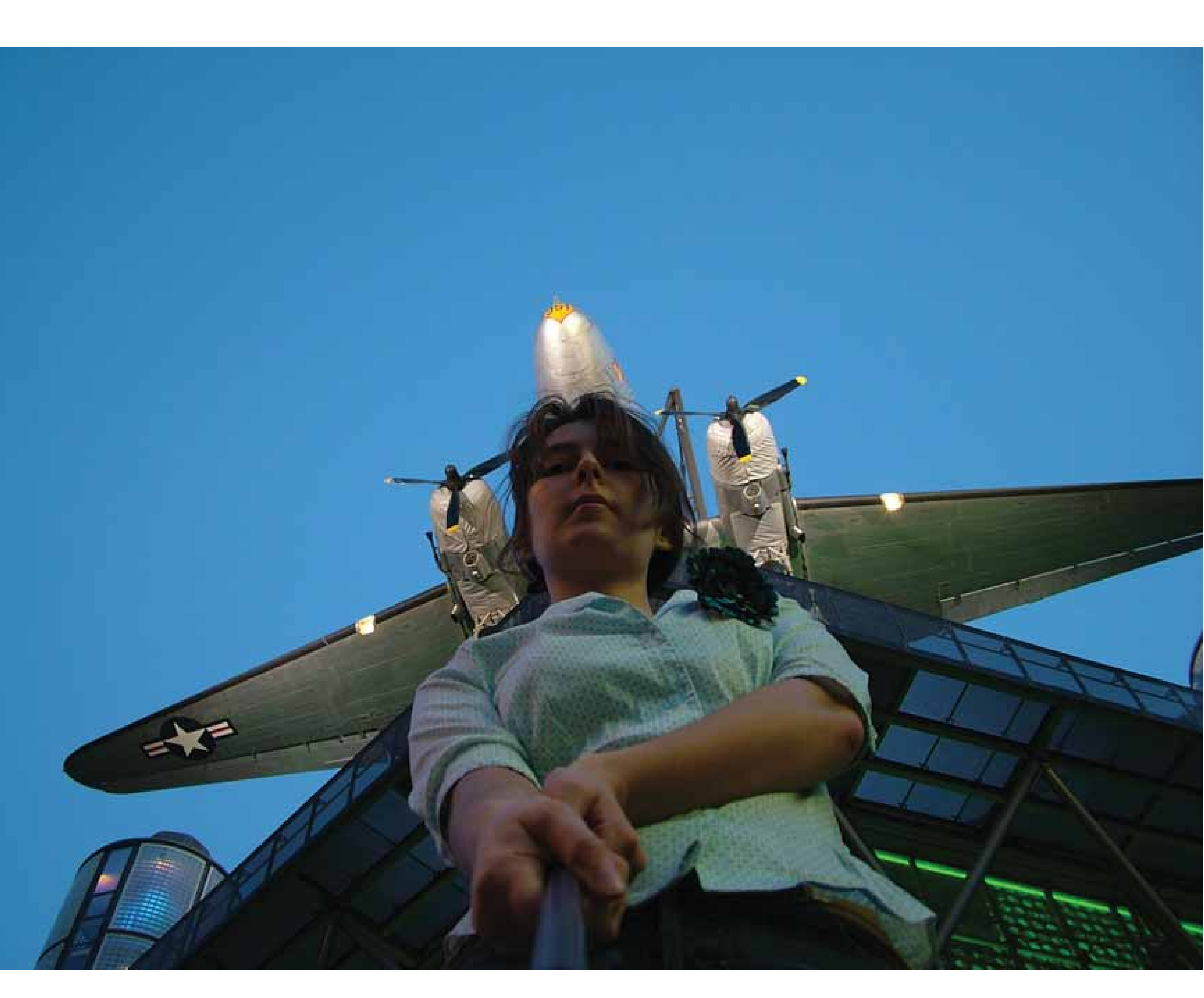


sofisticate chiar dacă mai prietenoase, determină o scădere a ponderii manualității, dar este de necontestat stringenta nevoie de stăpânire a gândirii critice. Artistul mileniului trei renunță la lupta împotriva materiei pentru a-și trasa un spațiu al libertății într-o lume guvernată de aparate și robotizare. Primul nivel al acestui '*reality game*' te învață a-ți stăpâni aparatul (camera foto, video, PC), a nu te lăsa atras de calea facilă a programului automat, a clișeului, a îndoctrinării prin canalele de distribuție a produsului artistic.
Cosmin Moldovan, masterand al secției Foto Video, UNAB (Universitatea Națională de Arte București), este exponentul acestei generații obișnuite să se descurce pe propriile-i picioare, o generație care nu așteaptă nimic de la UAP[1] ori de la vreo altă structură de oportunitate, o generație de artiști care își sunt în același timp



governed by devices and robotics. The first level in this "reality game" teaches you to master your device (photo or video camera, PC), not to be drawn by the easy path of automatic programs, clichés, indoctrination through the distribution channels of the artistic product.
Cosmin Moldovan, an MA student in the Photo Video department at UNAB (National University of Arts in Bucharest), is a representative of a generation used to doing things on its own, expecting nothing from the UAP[1] or any other structure, a generation of artists who are at one and the same time their own managers, curators and critics. This is the decantation of trends that appeared in the late 1990s with the meanwhile more experienced generation of Daniel Gontz and Vlad Nancă. These young artists are on the one hand net-active, surfing blogs daily, subscribers to all the discussion lists of the artistic communities, and actors on the Romanian cultural stage, engaged in debates on the projects suggested by the cultural operators, on the other.
Cosmin Moldovan's contributions cover a very wide field, from experimental film, photography and design, to digital art (interactive DVDs and VJing) and reviews of contemporary arts events. In 2006, he was the curator of the exhibition *Spazzi Aperti presenta Offset.2005+* at 'Accademia di Romania' in Rome, and organised events as part of the *NOMAD* programme (load / flow / mix) for video art in the urban space. In 2005,

Olivia Mihălțianu - Din seria / From the series: *Persona*, 2005



manageri, curatori și critici. Este vorba despre decantarea unor tendințe introduse la sfârșitul anilor '90 de, între timp, mai experimentata generație a lui Daniel Gontz și Vlad Nancă. Tinerii artiști sunt pe de-o parte net-activiști, zilnic navigând pe bloguri, înscriși pe toate listele de discuție ale comunităților artistice, pe de alta actanți ai scenei culturale românești, angajați în dezbateri asupra proiectelor propuse de operatorii culturali.

Contribuțiile lui Cosmin Moldovan vizează o sferă foarte largă de la film experimental, fotografie, design până la artă digitală (DVD-uri interactive dar și VJ-ing) și review-uri ale unor manifestări de artă contemporană. În 2006 este curator al expozitiei *Spazzi Aperti presenta Offset.2005* la Accademia di Romania, Roma, și organizator al evenimentelor din cadrul programului *NOMAD (load / flow / mix)* pentru artă video în spațiul urban. În 2005 este curator al expoziției online de artă contemporană *Offset.2005* și membru în juriul festivalului *Europrix Multimedia Top Talent Awards 2005,* Salzburg. Participă la festivalul *Internetics* și la Bienala Internațională a Tinerilor Artiști.

În 2006 are prima expoziție personală de fotografie *Fashion Guns* la *Atelier Hag,* București. Proiectul ridică problemele stilului de viață dominat de brand / marcă, ale puterii de victimizare a modei și ale felului în care, la toate nivelurile societății contemporane, corpul uman este configurat de *Stil*. Vezi nevoia de apartenență la aceași subcultură *trendy* pentru care tinerii sunt dispuși la orice sacrificiu, inclusiv alterarea propriului corp, a propriei identități. Aceste subiecte sunt filtrate prin patru construcții-portret ale unei mitologii jumătate clasice, jumătate joc video / cyberpunk.

Expoziția se înscrie pe linia unor proiecte mai vechi; video-ul HpStonji_metic, cu care participă la *Formate.04/Moving Patterns* - Vienna, inspirat de piesa muzicală omonimă a lui Hp Stonji, constituie o analiză a esenței auto / "metice" a mișcărilor umane și mașinale. Construită coerent, în jurul acelorași organisme cibernetice, întreaga lumea filmică a lui Cosmin Moldovan este suspendată la granița dintre virtual și realitate. Un sentiment de alienare transpare din amestecul indigest de real și virtual: panorame de blocuri ceaușiste, ziduri mânjite cu vulgarități dar viu colorate de graffiti, reciclări ale vechilor jocuri video, break-dance, muzică electronică, ritmuri obsedant repetitive. Un joc în joc, o suprapunere de *layere* conceptuale și în același timp un labirint de niveluri, o capcană așa cum doar realitatea se pricepe să întindă, în care spectatorul se trezește prins, și pe deasupra silit să țină ochii deschiși, să își înfrunte timpul.

Același decor saturat de graffiti este folosit în cazul proiectului foto *Thug Life,* un demers spontan, condimentat de o ironie fină, o paralelă între identitatea reală și

he was the curator for the online contemporary art exhibition Offset.2005 and a jury member at the *Europrix Multimedia Top Talent Awards 2005 festival* in Salzburg. He also took part in the Internetics festival and the *International Biennial for Young Artists.*

In 2006, he had his first personal photography exhibition entitled *Fashion Guns* at *Atelier Hag* in Bucharest. This project raises the problem of the brand / trademark-dominated lifestyle, the power of victimisation in fashion and the way in which, at all levels of contemporary society, the human body is configured by *style*, as can be seen in the need for belong to the same trendy subculture for which the young are willing to make any sacrifices, including the alteration of their own body and identity. These subjects are filtered through four portrait-constructs of a half classical, half video game / cyber-punk mythology.

The exhibition is a continuation of some older projects: the HpStonji_metic video, with which he took part in *Formate. 04/Moving Patterns* in Vienna and which is inspired by the Hp Stonji's homonymous song, is an analysis of the auto/"metic" core of human and machine movements. Coherently built around the same cybernetic organisms, Cosmin Moldovan's whole film world is suspended at the border between the virtual and the real. A feeling of alienation comes out of the uneasy mixture of real and virtual: panoramas of blocks of flats from the Ceausescu era, walls defiled by vulgar words

and brightly-coloured graffiti, recycling old video games, break-dance, electronic music, obsessive repetitive rhythms. A game within a game, an overlapping of conceptual layers and, at the same time, a labyrinth of levels, a trap that only reality could set and in which the viewer finds himself trapped and forced to keep his eyes open, facing his own time.

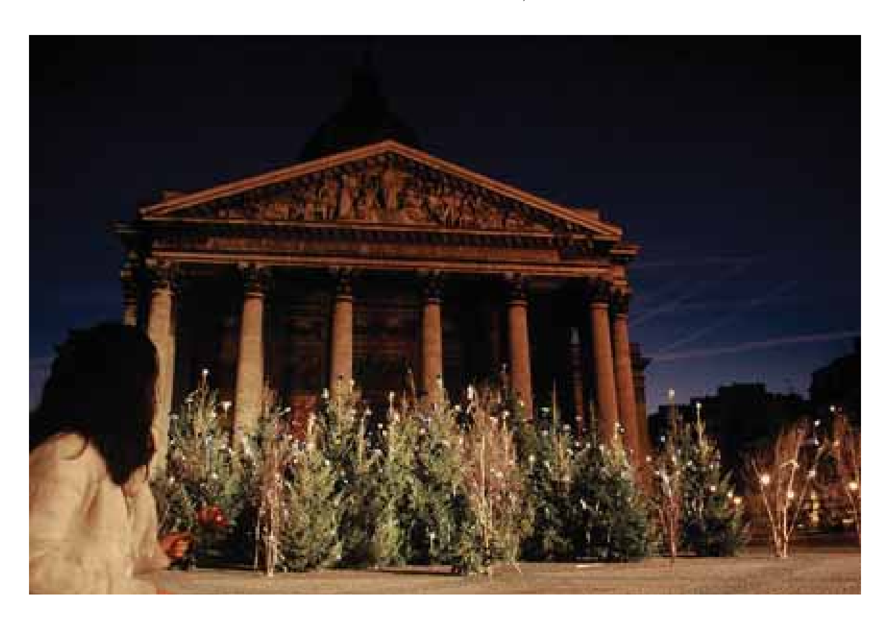
The same graffiti-saturated setting is used for the *Thug Life* photo project, a sponta-neous enterprise, spiced with fine irony, a parallel between the real and constructed identities of neighbourhood tough guys. By overlapping ID card photos of confused, innocent figures and the transformed image of the same boys, now turned bad thanks to the required props (baggy jeans, cigarette in the corner of the mouth, sunglasses, a self-sufficient attitude, headphones), the artist makes an ironic reference to the imagery of hip-hop bands and its typical clichés and at the same time makes a valid commentary on the condition of the young brought up among concrete walls, forced to play tricks with their identity in order to be accepted by the gang.

The alienation of the young, this time as he was forced to accelerate his life rhythm in order to synchronise it with the parameters imposed by the vampire-like job market of the third millennium, is commented upon in the series of photographs called *Untitled.* Unable to avoid the “lining up” required by the system, the fresh prisoners of the grinder accepted the fact that their growing up would no longer be a gradual process but an

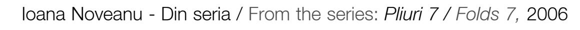
cea construită a unor băieți duri de cartier. Suprapunând fotografiile de buletin, figuri nedumerite, ingenue, cu imaginea cosmetizată a acelorași băieți, deveniți *răi* mulțumită recuzitei de rigoare (pantalonii largi, lăsați, țigara în colțul gurii, ochelarii de soare, aerul sastisit, căștile pe urechi), artistul face o referință ironică la universul imagistic al formațiilor de hip-hop și la clișeele specifice, dar totodată reușește un pertinent comentariu asupra condiției tânărului crescut între betoane, obligat să jongleze cu identitatea sa pentru a fi acceptat în gașcă.

Alienarea tânărului, de data aceasta forțat să își accelereze ritmul de viață pentru a se sincroniza cu parametrii impuși de vampiristica piață de joburi a mileniului trei, este comentată în seria de fotografii *Untitled*. Incapabili de a se sustrage înregimentării cerute de sistem, proaspeții prizonieri ai mașinii de tocat acceptă faptul că maturizarea lor nu mai poate fi un proces gradual ci un algoritm, o procedură recurentă de pași, operații dependente doar de variabile externe. Aceeași lume a algoritmului, în care individul și individualitatea sunt sacrificate statistic de dragul majorității și din nevoia de *political and social correctness,* o lume în care zgomotul creat de protestele feministelor, ale comunităților creștine ori ale minorităților de orice fel, acoperă orice inițiativă ce se vrea simplă, umană, este reluată în seria foto *Untitled (pornographer).* Avem de-a face aici cu un


Ioana Noveanu - Din seria / From the series: *Pliuri 4 / Folds 4,* 2006



comentariu asupra industriei pornografice, una dintre constantele vieții de zi cu zi, care determină într-un mod subconștient proiecțiile oamenilor asupra vieții sexuale și relațiile dintre sexe în societatea contemporană.
Olivia Mihălțianu, masterand al secției Foto Video - UNAB, abordează medii diverse de lucru (foto, video, multimedia), înscriindu-se la rândul ei printre tinerii permanent conectați la lumea artistică europeană. Având șansa de a experimenta diferite *background*-uri culturale în timpul unor călătorii și workshop-uri în străinătate (vezi instalația video despre ceai și tradiții, expusă în 2002 la Bastion 2/2, Timișoara, meditație asupra dizolvării tradiției într-o lume a globalizării și a emergenței de noi ritualuri tip *puzzle* în care *kitsch*-ul are funcția sa) artista abordează o strategie de tip *work in progress* pentru conturarea unei permanente căutări de noi moduri de reprezentare, în directă conexiune cu propria sa devenire artistică; o ecuație de tip scenariu deschis în permanentă dependență de acea variabilă care sub generoasa denumire de *aleator* ascunde multiple conotații spațio-temporale.
Participarea din 2006 la expoziția *Her Position In Transition / International Women Art Festival,* Buchhandlung Frauenzimmer, Vienna cu proiectul *ID_quest,* demers feminin dar nu neapărat feminist, propune un joc al căutării și în același timp al construirii identității, o analiză a relației dintre elementele vieții de zi cu zi și artele


Ioana Noveanu - Din seria / From the series: *Pliuri 7 / Folds 7,* 2006



algorithm, a recurrent sequence of steps, operations dependent only on external variables. The same world of the algorithm, where the individual and individuality are statistically sacrificed for the sake of majority and for the need of political and social correctness, a world where the noise of the protests of feminists, Christian communities or other minorities covers any initiative intended as simple or human, is also tackled in the *Untitled (pornographer)* photo series. Here we are dealing with a commentary on the pornographic industry, one of the constants of our daily life, subconsciously determining the people's projections on sexual life and the relationships between the genders in contemporary society.
Olivia Mihălțianu, an MA student in the Photo Video department at UNAB, practices various working techniques (photography, video, multimedia) and is one of the young generation constantly connected to the European world of art. Having had the chance to experience with various cultural backgrounds during her travels and workshops abroad (see, for example, the video installation on tea and traditions exhibited in 2002 at Bastion 2/2, Timisoara, a meditation on the dissolution of tradition in a world of globalisation and the emergence of new challenges where the kitsch plays its part), the artist employs a *work in progress* strategy to shape a permanent search for new ways of representation directly connected to her own artistic becoming; an open scenario equation permanently

dependent on that variable which, under the generous name of *aleatory,* hides multiple spatial and temporal connotations.

Her participation in 2006 in the exhibition *Her Position In Transition / International Women Art Festival* at the Buchhandlung Frauenzimmer in Vienna with the *ID_quest* project, a feminine, but not necessarily feminist approach, suggested a game of quest and at the same time a construction of identity, an analysis of the relationship between the elements of daily life and the visual arts. The investigation quotes and recycles some well-known contemporary artistic points of view / approaches, attempting at the same time to find its own answers to the problem of identity. Covering a wide area of research, between the individual and the collective, from the personal to official, institutional points of view, moving through society, the arts and the education system, this open project tackles multiple visual aspects of personal identity interconnected with the social life of various cultures.

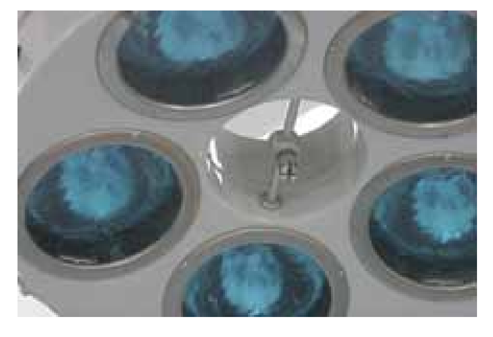
One of the routes of the *ID_quest* project is *olivia_search* - a personal investigation of identity and the social and cultural phenomenon of "collecting items". It concentrates on several aspects: the predestination of names, numerology, turning names into trademarks / labels, marketing, multiplying, cloning, parallel lives and other current economic, social and cultural phenomena. This work requires the use of an encyclopaedia-like book, a website

vizuale. Investigația citează și reciclează câteva puncte de vedere / abordări artistice contemporane bine cunoscute, încercând în același timp să descopere proprii răspunsuri la problema identității. Acoperind un larg spectru de cercetare, între individual și colectiv, de la punctul de vedere personal la cel oficial, instituțional, baleind societatea, artele și sistemul de învățământ, acest proiect deschis abordează multiple aspecte vizuale ale identității persoale interconectate cu viața socială a diferitelor culturi.

Una dintre rutele proiectului *ID_quest* este *olivia_search* - o investigare personală a identității și a fenomenului socio-cultural de a "colecționa obiecte", urmărind mai multe aspecte: predestinarea numelor, numerologie, transformarea numelor în marcă / *label,* marketing, multiplicare, clonare, existențe paralele și alte fenomene economico-socio-culturale actuale. Lucrarea presupune o carte obiect, tip enciclopedie, un website si un CD-ROM multimedia. De la piesele celebrei cântărețe Olivia Newton John, la un brand de tampoane intime, de la un fel de

Ana Alexandra Blidaru
Din seria / From the series: *Primele minute dintr-o viață / First minutes of life*, 2005 - 2006









mâncare la numele unor orașe, de la o statistică privind persoanele răspândite pe glob care răspund la numele Olivia la o revistă pentru femei, artista încearcă o structurare de tip arhivă a uriașei colecții de informații parvenite în urma unor search-uri pe Google dar și a cercetării unor biblioteci ori a colindării prin magazine, fie ele supermarket-uri sau prăvălii cu suveniruri.

O a doua rută - *Persona* - constă într-o serie de autoportrete luate în locuri și circumstanțe diferite mizând pe un dublu aspect: pe de-o parte introduce personajul, imaginea artistei Olivia Mihălțianu, pe de alta se ocupă de felul în care ceilalți percep această imagine. Dialogul abrupt, direct cu camera constituie o trăsătură definitorie a autoportretelor alături de focusul concentrat pe imaginea artistei, focus ce determină o înscriere a tuturor celorlalte personaje, obiecte, recuzită pe o orbită ce le limitează a gravita în jurul subiectului central.

Cea de-a treia rută - *Five Times Bucharest* - este o instalație video non lineară, care investighează viața și destinele a cinci personaje într-o directă relație cu







and a multimedia CD-ROM. From the songs of the famous singer Olivia Newton John, to a brand of sanitary towels, from a dish to the names of some cities, from statistics on the geographic distribution of people called Olivia to a women's magazine, the artist makes an archive-like structuring of the vast amount of information resulting from Google searches as well as library research or from looking in shops, be they supermarkets or souvenir shops.

A second route - *Persona* - consists of a series of self-portraits taken in different places and circumstances. It is based on two aspects: on the one hand, it introduces the character, the image of the artist Olivia Mihălțianu, while on the other it deals with the way in which others perceive this image. The harsh dialogue, straight into the camera, is a defining feature of the self-portraits combined with the focus on the image of the artist, which leads to the inscribing of all the other characters, objects, props, into an orbit in which they gravitate around the central subject.

The third route - *Five Times Bucharest* - is a non-linear video installation, investigating the lives and destinies of five characters in a direct relationship with the development and history of the city the all live in. They are: a girl born with a silver spoon in her mouth, a product of the new post-December '89 period, dependent on shopping at the mall and going to the gym; an engineer, the new type of the fisherman and hunter, with the omnipresent GPS; a pensioner thirsty for

secrets and gossip about life in a block of flats; a young politician; and an eccentric but refined old intellectual haunted by the lack of communication between generations. Despite the apparent lack of connection between the trajectories of these five characters, they prove to be a whole, like different pieces from the same puzzle: the new Romanian society in perpetual transition. In an age of 'Photoshopism', Olivia demonstrates her interest in manipulating reality to the detriment of the technique of manipulation of the digital image. Her projects promote a staged photography aesthetics. In the video *They,* presented in 2004 at *Formate.04/Moving patterns* at the Kunsthalle in Vienna, she manipulates the viewer's perception: by a simple trick of the aperture, a night shot of a busy Bucharest boulevard becomes a possible landing drill, a suggestion of a possible colonisation, a mysterious apocalyptic vision in which *They* are watching us and are already among *Us*. Another set-up, with an ironic touch, is given by the *SuperStar* project, presented in 2003 in the exhibition *Portfolios Review* at Galeria Noua, in which the artist is chased by paparazzi as if she were a true Andreea Marin[2], always trying to hide her love affairs, or like an assaulted JLo-type sex-symbol. In the same category, we find car crashes framed on a windowsill, which use toy cars, a little snow and some branches, photographs among those which won the artist the *Best Photo Award* at the Ferrari International Fair in 2004.



Bogdan Bordeianu - *Perifeeric / Perifaerie,* 2006

dezvoltarea și istoria orașului în care cu toții locuiesc. Este vorba despre o fată de bani gata, produs al proaspetei perioade postdecembriste, dependentă de sesiunile de shopping la mall și de mersul *la sală,* un inginer, pescar și vânător de tip nou având în dotare nelipsitul GPS, o pensionară însetată de confidențe și bârfe despre viața la bloc, un tânăr politician și un senior intelectual excentric și rafinat, bântuit de non-comunicarea dintre generații. În ciuda aparentei lipse de interconectare dintre traiectele acestor cinci personaje ele se dovedesc a forma un



întreg, ca piese ale aceluiași puzzle: noua societate românească în continuă tranziție.
Într-o eră a 'Photoshop'-ismelor Olivia se dovedește interesată de manipularea realității în detrimentul tehnicii de maipulare a imaginii digitale. Proiectele sale promovează o estetică *staged photography.* În filmul video *They,* prezentat în 2004 la *Formate.04/Moving patterns* Kunsthalle, Viena, ea manipulează percepția spectatorului; printr-un simplu joc de diafragmă, o filmare de noapte a unui

We should not be amazed that, in parallel with a stricter specialisation, the new generation is forced to tackle several related fields simultaneously. The experience of previous generations has taught them to be prepared at any time. There is no time for missed opportunities, hesitation or regrets. The fight is first of all against time, which, in the information age, has lost all patience. This generation of experimenters, unlike the generations of the 1970s and 1980s, lacking all idealisms, must know everything, see everything, participate, try. The figure of the mentor, served and adulated by his disciples, has long since become obsolete. This does not mean that the new generation does not have models, does not love and respect, but that their love and respect have other coordinates: the new disciple now follows with his eyes open, aware, on his own will, and never unconditionally. Even today, Iosif Kiraly's students fight over who will help him carry his huge photographic books - even when the books' names are Photo Bible, the Sissley Catalogue, Mapplethorpe, Gursky, Araki.
The graduation exhibition of the department of Photography and Video at UNAB (June 2006, the Museum of the Romanian Peasant) was a nice surprise and a true exhibition event which - maybe also as a result of the stimulating influence of some the related folklore or gastronomic manifes-tations, such as the gipsy band playing at night in the yard or the smell of mici (Romanian grilled ground meat sausages) that filled Piața Victoria, well

beyond the Web Club - polarised the artistic and advertising world, the way only the great MNAC openings do.

The programme included video projections - Sergiu Doroftei's VJing project (or *Trans TV Ode to my Daewoo TV Set)*, a highly ironic commentary on the values and icons of Romanian society in the same perpetual and slow transition towards a much-desired true consumer society - by Bogdan Marcu (author of the famous Manga-style computer animation *Dana's Death).*

Among the best pieces in the exhibition were the photo projects by students of professor Iosif Király's class: Ana Alexandra Blidaru, Cristi Coclitu and Bogdan Bordeianu. Despite the use of digital techniques, they promote a straight aesthetics, without recourse to computer manipulation.

The *First Minutes of a Life,* Ana Alexandra Blidaru's project, is a document of that old yet equally contemporaneous phenomenon of birth, a typically feminine theme that still cannot be caught in a typically feminist frame. While working on this project, Ana was witness to many births, gathering a real-life database of photographs, video and audio recordings. Moreover, her participation in 2005 in the *Portfolios Review - Atitudini* exhibition at Galeria Noua with the series of photographs entitled *From entering the world to exiting anonymity* evidences an older interest in this theme. I believe Ana took a leap forward with the new project, producing a more refined and coherent concept.

bulevard circulat din București devine un posibil exercițiu de aterizare, o sugestie a unei posibile colonizări, o misterioasă și apocaliptică viziune în care *Ei* ne urmăresc și se află deja printre *Noi*. O altă înscenare, într-o notă ironică, este cea din proiectul *SuperStar,* prezentat în 2003 în cadrul expoziției *Portfolios Review* de la Galeria Nouă, în care artista este urmărită de paparazzi ca o veritabilă Andreea Marin[2], veșnic preocupată de tăinuirea escapadelor sale amoroase, ori ca un asaltat sex simbol tip J Lo. În același registru se înscriu accidentele auto înscenate pe pervazul ferestrei cu ajutorul unor mașini de jucărie, cu puțină zăpadă și câteva crengi, fotografii care se numără printre cele care, în 2004, i-au adus artistei *Best Photo Award* la Ferrari International Fair.

Nu e de mirare că, în paralel cu o accentuată specializare, noua generație se vede constrânsă a aborda simultan multiple domenii conexe. Experiența generațiilor anterioare i-a învățat că în orice clipă trebuie să fie pregătiți. Nu e vreme pentru ocazii pierdute, ezitări ori regrete. Lupta se duce în primul rând cu timpul care în era informației și-a pierdut orice răbdare. Această generație de experimentatori, spre deosebire de generațiile '70 - '80, lipsită de orice idealisme, trebuie să cunoască tot, să vadă tot, să participe, să încerce. Figura maestrului slujit și adulat de ucenici s-a fâsâit demult, asta neînsemnând că noua generație nu are modele,

Codruța Vulcu - *The Family Now_02*, 2004



nu îndrăgește și nu respectă. Respectul și dragostea lor au însă alte coordonate, noul ucenic urmează dar cu ochii deschiși, rațional, cu propria-i voință, niciodată necondiționat. Și astăzi studenții lui Iosif Király se îmbrâncesc să-l ajute la căratul ceasloavelor cu fotografii - chiar dacă acestea se numesc Photo Bible, Catalogul Sissley, Mapplethorpe, Gursky, Araki.

Expoziția de licență a departamentului Foto-Video din cadrul UNAB (iunie 2006, Muzeul Țăranului Român) a fost o surpriză plăcută și un adevărat eveniment expozițional care, poate și datorită influenței stimulative a unor manifestări folclorice și gastronomice conexe, vezi taraful care interpreta în curte în nocturnă ori mirosul de mititei care asaltase Piața Victoriei, până dincolo de Web club, a polarizat toată lumea artistică și publicitară, așa cum reușesc doar expozițiile de anvergură vernisate la MNAC.

Din program nu au lipsit proiecțiile video - proiectul de VJ-ing al lui Sergiu Doroftei ori *Trans TV odă televizorului meu Daewoo,* comentariu de o ironie acidă asupra valorilor și iconurilor societății românești, aflate în aceeași continuă și leneșă tranziție către mult râvnita societate consumistă genuină, aparținând lui Bogdan Marcu (autorul deja celebrei animații computerizate în stil Manga, *Moartea Danei).*

Printre piesele de rezistență ale expoziției se găsesc proiectele foto ale studenților de la clasa profesorului Iosif Király: Ana Alexandra Blidaru, Cristi Coclitu și Bogdan Bordeianu. Chiar dacă este vorba de tehnică digitală, cei trei promovează o estetică *straight,* fără a apela la manipulări pe computer.

Primele minute dintr-o viață, proiectul Anei Alexandru Blidaru, este o documentare asupra acelui fenomen vechi și actual: nașterea, tematică tipic feminină neîncadrabilă însă într-un corset tipic feminist. Pentru realizarea proiectului Ana a participat la un număr semnificativ de nașteri adunând o adevărată bază de date de fotografii, înregistrări video și audio. Mai mult, participarea sa din 2005, în cadrul expoziției *Portfolios Review - Atitudini,* de la Galeria Nouă, cu seria de fotografii *De la intrarea în lume, la ieșirea din anonimat* atestă o mai veche preocupare pentru tema respectivă. Cred că, o dată cu noul proiect, Ana face un salt înainte propunând un concept mai rafinat și mai coerent.

Se confirmă și în cazul ei aceeași ferventă implicare în activități artistice care vizează domenii diverse: în liceu este redactor al revistei Școlii Centrale, în 2000 foto reporter al revistei *JAP*, revista Centrului Independent de Jurnalism, în 2004 face management de proiect la concursul de fotografie *Definitely Photo,* realizat de British Council, în 2005 este colaboratoare la revista de arhitectură *Igloo,* în 2006 face proiecții video pentru o punere în scenă a piesei *Hell* de Lolita Pill, parte a

She has shown the same enthusiastic involvement in artistic activities in various fields: at high school she was the editor of the Central School magazine; in 2000 she was a photo-reporter for the JAP magazine of the Independent Journalism Centre; in 2004 she was the project manager for the *Definitely Photo* photography contest organised by the British Council; in 2005 she was a contributor to the *Igloo* architecture magazine; in 2006 she made the video projections for a staging of Lolita Pill's play *Hell* as part of the *Undercloud* theatre project. She flirts with design and advertising (she provided photographs for the website of the clothing design company *Span,* designed the cover of the DVD entitled *Muzeul de la Șosea - Muzeul Țăranului Român* and has contributed to the *Tabu* lifestyle magazine). She has been actively involved in contemporary art events (she participated in the *Ladyfest art festival* in Timisoara and the *Începem 4 - Untitled* fanzine in 2005; she won the third prize in the photography exhibition as part of the CineMAiubit festival and first prize in the photography exhibition as part of the Ferarri Show in 2004, and was a winner of the *Performing Places* team contest, run by the British Council, for the project entitled *A Tale about Time).*

With her project *The First Minutes of a Life,* which is placed in a special space, separated from the other works by a folding screen graphically reminiscent of the atmosphere in one of the country's natal

clinics, Ana aims not only to present such a clinic in Romania in the third millennium but also to help the viewer to see through the eyes of the woman giving birth.

Using a collage of details, seemingly structured according to the intricate mechanism of the memory, she meditates on the question as to whether, despite all the hi-tech devices and techniques used to avoid pain and the death of the mother and the baby, the act of giving birth itself has not been the same for thousands of years. A mixture of cold and hot, sweat and stainless steel, the metallic touch of the surgeon's instruments, the hot proximity of blood and skin are suggested by placing face to face organic frames, details of flesh at the limit between the abstract and the figurative, with almost cold and painfully sharp hospital details.

The sound, as the artist herself has stated, is an important component of the project. While the viewer looks at the photographs, he or she hears recordings of births. I would go so far as to say that the very photographs themselves contain a sound component and a powerful sensorial component: looking at the details of an umbilical cord, of a clip, the viewer cannot help but smell blood or the surgeon's rubber gloves, hear the sound of the scalpel falling into the tray, feel the cold metal touch of the wheelchair.

Ana Alexandra Blidaru's sensorial experiences become cold ice crystals with Cristi Coclitu. His *Simetric* project, a project of ambiguous architecture, consists of a series

proiectului teatral *Undercloud*. Cochetează cu lumea designului și a publicității (fotografii pentru site-ul firmei de design vestimentar *Span,* design coperta DVD-ului “Muzeul de la Șosea - Muzeul Țăranului Român” și colaborare cu revista de life-style Tabu). Participă la manifestări de artă contemporană (2005: festivalul de arta *Ladyfest,* Timișoara și fanzin-ul *Începem 4 - Fără titlu,* 2004: premiul III la expoziția de fotografie din cadrul festivalului *CineMAiubit* și premiul I la expoziția de fotografie din cadrul *Ferarri Show,* 2003: câștigătoare a concursului pe echipe *Performing Places,* realizat de British Council, cu proiectul *A Tale about Time).*

Prin intermediul proiectului *Primele minute dintr-o viață,* panotat într-un spațiu dedicat, separat de celelalte lucrări printr-un paravan foarte sugestiv în evocarea atmosferei maternităților patriei, Ana nu încearcă doar să prezinte o sală de nașteri din România mileniului trei, ci urmărește să ajute spectatorul să arunce o privire prin ochii femeii care naște.

Pe baza unui colaj de detalii, structurat parcă după alambicatul mecanism al memoriei, ea meditează asupra întrebării dacă, cu toată aparatura evoluată și tehnicile de evitare a durerilor și a mortalității mamei și a fătului, actul în sine nu este același de mii de ani. Amestec de rece și fierbinte, de sudoare și inox, atingerea

Ciprian Udrescu - *Untitled*, 2004



metalică a recuzitei chirurgicale, apropierea fierbinte a sângelui, a pielii sunt sugerate prin punerea față în față a unor cadre organice, detalii de carne la limita dintre abstract și figurativ, cu *scharf*-ul dureros de clar, de rece al detaliilor de spital.
Sunetul, după cum declara artista însăși, este o componentă importantă a proiectului. În timp ce privești fotografiile poți asculta înregistrări de la locul nașterilor. Aș spune că, mai mult de atât, chiar fotografiile au o componentă sonoră și o puternică încărcătură senzorială: privind detaliile unui cordon ombilical, ale unei pense, e imposibil să nu simți mirosul sângelui ori al mănușilor de cauciuc din mâinile chirurgului, să nu auzi clinchetul de bisturiu în tăviță, să nu simți răceala atingerii metalice a scaunului cu rotile.
Senzorialul Anei Alexandra Blidaru se transformă în cristale reci de gheață în cazul lui Cristi Coclitu. Proiectul său, *Simetric,* proiect de arhitectură ambiguă, constă dintr-o serie de fotografii ale unor construcții înalte, în care verticalul se interschimbă cu orizontalul, înălțimea devenind adâncime. Această colecție de imagini, din care oamenii, carnea, sângele, semnele vieții lipsesc cu desăvârșire, îți taie respirația ca un pumn în stomac sau ca o plimbare într-un lift de sticlă exterior la etajul 20. Spectatorul este prizonierul unui spațiu incert, suspendat la granița dintre memorie și imaginație, dintre real și artificial, dintre banal și fantastic.
Cochetând cu designul grafic și de produs, cu lumea brand-urilor, a logo-urilor, a sloganelor, interesat atât de fotografie cât și de domeniul multimedia, de prelucrarea imaginilor digitale, de grafică 3D și colaje, de tot ceea ce ține de spațiul virtual, Cristi Coclitu își vernisează prima expoziție personală, *Aburi,* pe net (www.alcor.arts.ro) în 2005.
Personala *Orizonturi,* de la HVB Bank (octombrie 2006), reia tema din *Simetric;* atmosfera rarefiată, aerul pur, sticlos, felul în care artistul se joacă cu punctele de fugă transformându-le în posibile puncte de evadare, sugerează o posibilă lume de mâine, un spațiu transparent în care poți respira, visa ori te poți regăsi. Să fie vorba despre o evadare din ghearele civilizației consumiste, din aglomerația urbană sufocată de betoane? Să fie vorba de o alternativă pentru *flâneur*-ul recent, asfixiat de trafic, de noxe? La urma urmei, ce evadare poate fi mai potrivită (pentru *flâneur*-ul de tip nou, pomenit de Groys), decât imersia în spațiul virtual, în spațiu ideal al imaginației, singurul spațiu în care copia se re-localizează și reproducerea revine original.
Investigația lui Cristi Coclitu asupra felului în care trebuie privită lumea, aparent bazată pe un simplu proces de răsturnare a planurilor vertical / orizontal, deține și o componentă ludică, de un ludic rece, cerebral. Acest joc din care omul lipsește,

of photographs of high buildings in which the vertical and the horizontal change places, height becoming depth and vice versa. This collection of images, completely devoid of people, flesh, blood or any other signs of life, takes your breath away like a punch in the stomach or a ride in an external glass elevator up to the 20th floor. The viewer is the prisoner of an uncertain space, suspended at the boundary between memory and imagination, between the real and the artificial, between the trivial and the fantastic.
Flirting with graphic and product design, with the world of brands, logos and slogans, interested both in photography and in multimedia, in the processing of digital images, 3D graphics and collages, in everything related to virtual space, Cristi Coclitu launched his first personal exhibition, *Aburi (Steam),* on the net in 2005 (www.alcor.arts.ro).
The personal exhibition *Orizonturi (Horizons)* at HVB Bank (October 2006) tackles again the same theme as *Simetric:* the rarefied atmosphere, the clean, glassily air, the way in which the artist plays with perspective running points turning them into possible escape points, suggest a possible future world, a rarefied space where you can breathe, dream or find yourself. Could this be an escape from the claws of consumerist civilization, from the urban agglomeration suffocated by concrete? Could it be an alternative to the recent *flâneur,* choking in the traffic, from the fumes? All in all, what other escape could be more appropriate for

the new *flâneur,* as mentioned by Groys, than the immersion into the virtual space, the ideal space of imagination, the only space where the copy is re-located and the reproduction becomes the original.

Cristi Coclitu's investigation of the way in which the world should be regarded, apparently based on a simple process of turning around the vertical and horizontal plans, also contains a ludicrous component, a cold, cerebral ludicrousness. This game, from which man is absent, alongside the symmetry-mirror relationship and the perfect steel and glass architectural forms, remind us of the ice crystal castle in Andersen's fairytale and the question it poses of the sensitivity-intelligence relationship. Cristi Coclitu, with his meditation on manipulation and virtual space as a replica of reality, intends to identify the point where Art can be placed on the map of artificial intelligence and a way of cohabitation of the real and the virtual.

Bogdan Bordeianu, an MA student at the Photo Video department of UNAB, has produced *Perifaerie,* a documentation of Bucharest's outskirts, an artistic approach very close to *deadpan* aesthetics. The project consists of a series of object panoramas: large format photographs made such that that the image flows out of the frame.

Having been involved in the *Virtual Museum* of the UNAB project and having made several art catalogues, as a *house photographer* and a *paparazzi* at Galeria

alături de relația simetrie-oglindă și de arhitecturile perfecte de oțel și sticlă, evocă imaginea castelului din cristale de gheață, din povestea lui Andersen și întrebarea pusă acolo asupra relației sensibilitate-inteligență. Și ce altceva intenționează Cristi Coclitu, cu meditația sa asupra manipulării și a spațiului virtual ca replică a realului, decât să identifice punctul în care se poate plasa Arta pe harta inteligenței artificiale și un mod de coabitare a realului cu virtualul?

Bogdan Bordeianu, masterand al secției Foto Video, UNAB, propune *Perifeeric,* o documentare a periferiei Bucureștiului, apropiată ca demers de estetica *deadpan.* Proiectul constă într-o serie de panorame obiect: fotografii scoase pe format mare și cașerate astfel ca imaginea să curgă dincolo de margini.

Implicat în proiectul *Muzeul Virtual al Universității Naționale de Arte,* în realizarea a numeroase cataloage cu reproduceri de artă, fotograf de casă și *paparazzi* la Galeria Posibilă, Bogdan este la rândul său un exponent al noului *nou val.*

Numele proiectului *Perifeeric* provine din încrucișarea a doi termeni: *Periferie* (cf. DEX "ținut, regiune, cartier, zonă, punct, situate la margine în raport cu centrul sau cu un punct de referință. Loc. adj. *De periferie* = a) provincial; b) de calitate sau importanță redusă; c) care aparține sau este specific mahalalei.)" și *Feerie* (cf. DEX


Cristi Coclitu - *Simetric / Symmetric,* 2006



“1. Priveliște nespus de frumoasă, încântătoare, ca în basme. 2. Reprezentație teatrală, de circ, cu personaje și tematică mitică, cu montare și costumație pline de culoare și de strălucire și cu numeroase trucaje și efecte scenice.”), încrucișare al cărei paradox se mulează stereoscopic procesului de haotică dezvoltare a Bucureștiului, care la rândul său dă naștere unor monstruozități spectaculoase.

Dipticurile și tripticurile lui Bogdan Bordeianu, menite să formeze propoziții ce descriu spațiul periurban al capitalei, acel spațiu în care niciodată nu se întâmplă nimic, abordează în mod coerent o imagistică rece, obiectivă.

Sub aparența de *coolness* a aceastei crude generații se găsește totuși aceeași *Emoție. Speranță. Frică de nou, frică de necunoscut* din proiectul Anei Alexandra Blidaru, de data asta la scara procesului nașterii lor ca artiști într-un spațiu ostil, într-o lume a tuturor posibilităților, saturată de imagini și de zgomot informațional, în care libertatea alegerii, certitudinea rețelei, multitudinea tehnicilor disponibile se dovedesc a fi cea mai *tricky* provocare.

Notes:

[1] Uniunea Artiștilor Plastici din România, fondată în 1950

[2] vedetă de televiziune la postul public de televiziune

Cristi Coclitu - *Simetric / Symmetric,* 2006



Posibila, Bogdan is himself a representative of the new *new wave.*

The title of the *Perifaerie* project comes from the mixing of two terms: *Perifaerie* (meaning “periphery”, i.e. land, region, neighbourhood, area or point located at the margin rather than at the centre) and *Faerie* (meaning an extremely beautiful, wonderful, fairy-tale view or a theatre or circus show with mythical characters and ideas and lively costumes and many special stage effects), a paradoxical mixture which perfectly fits the chaotic development process in Bucharest, which, in its turn, gives birth to a spectacular monstruosity.

Bogdan Bordeianu's diptychs and triptychs, meant to create sentences describing the peri-urban spaces of the capital where nothing ever happens, coherently create a cold, objective imagery.

Behind the apparent coolness of this crude generation there still lies the same Emotion, *Hope, Fear of the New, Fear of the Unknown* of Ana Alexandra Blidaru's project, but this time on the scale of the process of their becoming as artists in a hostile space, in a land of all possibilities, saturated with images and informational noise, where the freedom of choice, the certainty of the network, the multitude of available techniques prove to be the trickiest challenge.

Notes:

[1] Oldest Trade Association of artists in Romania, fouded in 1950

[2] Popular TV host - Romanian Public Television Channel

Irina Botea

Mihnea Mircan

The title of Irina Botea's recent project, *Auditions for A Revolution,* candidly introduces the notion of theatricality in reference to the Romanian Revolution of 1989, in contrast to the political radicality of revolutions in general, but also to the pious remembrance and exalted discourse triggered, each December, by the Romanian case. Revolutions can be staged, their vindictive spontaneity constructed. Irina's colleagues, students at the Art Institute of Chicago, audition for parts in a reenactment based on one of the most fascinating scripts of the late 20th century: the confused and confusedly victorious uprising in Bucharest in December 1989, broadcast live on television. For the most part of the video, the students' attempts to speak Romanian on an elated tone, reproducing the embarrassing, enthusiastic rhetoric of the Revolution, and to adopt a revolutionary posture are presented, in split screen, alongside the actual events, as they were broadcast on and historicized via TV. The co-presence of scenes from here and then with scenes from there and now, in unsettling simultaneity, creates something of a hyper-abundance of information, a disquieting overload of similar yet fundamentally contradictory bits and pieces, an accumulation of disjointed fragments that cannot cohere, competing for truth in a manner that physically, not philosophically, displaces the

Titlul celui mai recent proiect al Irinei Botea, *Audiții pentru o revoluție,* sugerează că revoluțiile pot fi înscenate, că spontaneitatea lor vindicativă poate fi construită. Revoluția-ca-teatru contestă radicalismul politic al revoluțiilor în general, dar și pioasa aducere-aminte și discursul surescitat produs, în fiecare decembrie, de cazul românesc. Colegii Irinei, studenți la Art Institute of Chicago, dau audiții pentru roluri într-o reconstituire a unuia dintre cele mai fascinante scenarii ale sfârșitului de secol XX: revolta confuză și confuz victorioasă de la București din decembrie 1989, transmisă în direct de televiziune. Filmul prezintă încercările studenților de a vorbi românește pe un ton exaltat, reproducând retorica entuziastă, acum stânjenitoare, a momentului, și de a adopta o postură revoluționară, împărțind ecranul cu evenimentele reale, așa cum au fost acestea difuzate și istoricizate de televiziune. Co-prezența, în *split screen,* a scenelor de aici și atunci cu scenele de acolo și acum, duce la o simultaneitate neconfortabilă, la o hiper-abundență de informații, o supraîncărcare de fragmente asemănătoare,

Audiții pentru o revoluție / *Auditions for a Revolution,* video stills, 2006
pagina alăturată / opposite page:
Audiții pentru o revoluție / *Auditions for a Revolution,* video stills, 2006




and the ex-Government
who deprived us of freedom


We declare that our hearts,
with all that is sacred to us,


What does "Salvation " mean?


filled with heavenly
inspiration . . .

gaze. You don't know where to look, which form of verisimilitude to choose, what copy to test against which original, which account to verify by what set of historical data.
The departure point for the project was the complaint of Irina's colleagues and professors in America - their dissatisfaction with current American politics was systematically followed by acknowledgements of

însă în mod fundamental contradictorii. O aglomerare de fragmente disparate își dispută adevărul și dislocă privirea în mod fizic, nu filosofic: nu știi unde să te uiți, ce formă de verosimil să alegi, ce copie să verifici față de ce original, ce desriere să verifici prin ce set de date istorice.
Punctul de plecare a fost o mărturisire făcută Irinei de colegii și profesorii ei din America - constatarea că nemulțumirea lor față de politica americană e sistematic urmată de descurajare, că le lipsește o tehnologie a protestului, scenariul unei revoluții. Interlocutorii mai în vârstă ai Irinei admiteau în plus faptul că modelul comunist care le motivase politic tinerețea a fost infirmat de istoria recentă și că

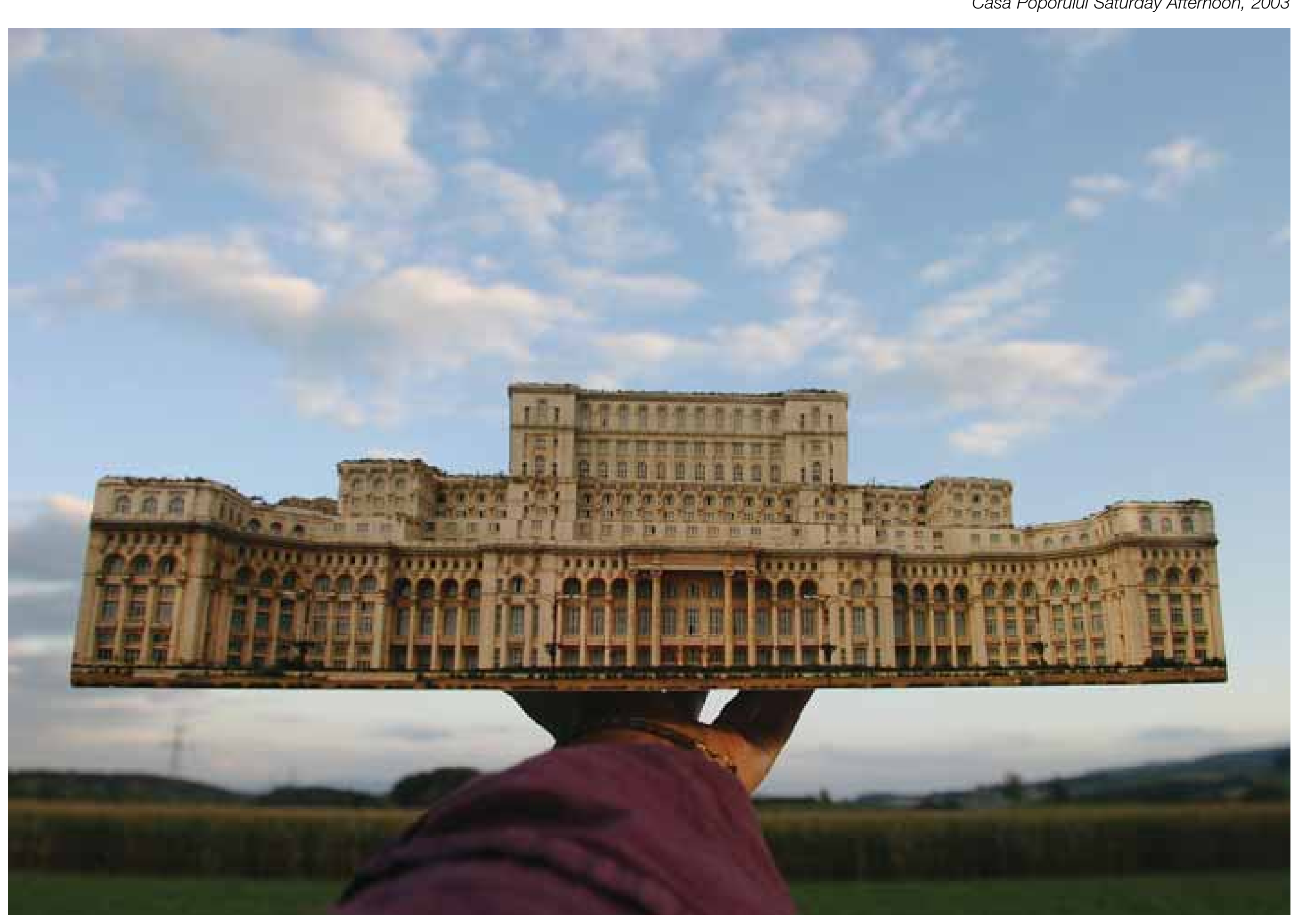
Devi and Shiva, 2003



formele actuale de protest, alternativele politice contemporane prezintă riscul de a crea doar iluzia pluralității în interiorul sistemului. Irina a interpretat această nevoie de a redefini radicalismul politic ca pe o revoluție căreia îi lipsește un context și un limbaj. Așa cum actorii revoluției în direct din 1989 erau practic incapabili să se înțeleagă, revoluționarii aspiranți ai Irinei vorbesc într-un cod străin. E ca și cum Irina ar adăuga alte secvențe, imprecise și fragmentate, imensei bănci de imagini a revoluției. Revoluția este într-adevăr o arhivă vastă de *making-of*-uri, de episoade și tăieturi, scene căzute la montaj și planuri-secvență așteptând încă un *director's cut,* sensul și coeziunea care le-ar face să compună un film.

defeat: we do not have a valid model according to which, they said, we don't have a technology of protest, the blueprint or script of a revolution. For Irina's elder interlocutors, this conclusion came in tandem with their assent that the communist model that informed and motivated politically their youth had been harshly disproved by recent history, and that current forms of protest run the risk

Casa Poporului Saturday Afternoon, 2003



of merely creating an illusion of plurality in the system. Irina interpreted this need to redefine political radicality as a revolution in need of a context and a language. As the actors of the live 1989 Revolution were virtually incapable of understanding each other, Irina's aspiring actors speak in an alien code. As if Irina were adding more footage, tentative and fragmented, to the already immense visual data bank of the Revolution, a large archive of making-of's, a profusion of episodes, cuts, edited bits and *plans sequence* still awaiting a master editing, a director's cut, the sense and cohesion that would make it amount to a film. The split-screen, normally used to underscore simultaneity, creates here distinct temporalities, in which different casts compete for the revolutionary *kairos*. Yet in this disarray of aspirations and times, that finally dispenses with the "actual" events and abandons them, mutually incomprehensible, to their own time capsules, the film does something fundamental: it points to the possibility of a common history. The revolution cannot be reenacted, yet from the clash of original scenes and empathic reenactment, contaminating or perhaps redeeming each other, emerges the possibility of something more comprehensive, a form of solidarity that eschews the constraints of theater or live broadcasts.

Auditions for a Revolution is to a certain extent the ambitious conclusion of a project Irina started a few years ago, based on a related form of strategic remembrance and engaging two significant places for Romanian recent



Out of the Bear, 2005



history - the House of the People and the presidential residence at Arcus. The House of the People must rank high in some top 20 of difficult buildings to look at, come to historical terms with and digest culturally. It is a flaccid expression of communist absolute power, an empty interdiction directed towards the city, isolated from the life outside and folded upon itself in a megalomaniac entanglement of decoration, abuse and meaningless glorification. It certainly belongs to a universal architectural freak show as one of the twisted wonders of late modernism. The House treats the theme of political power in a style which is equally indebted to Baroque, Classicism and *commedia dell'arte,* looking like the background for some gigantic farce with scantily defined characters. The theatrical quality of the building was for Irina a way of approaching it, and renegotiating her position in relation to what the House represents, in all senses of the word. While in an artist-in-residence program at Boswil, she went on to produce a travel-size model of the imposing construction, deploying it in various pastoral settings in Switzerland and recounting its wondrous adventures as it travels through the country, interacts with Swiss cows, befriends Snow White and celebrates its anniversary in the company of local garden dwarves, receiving a cake with its own image. In a different series, a painting of the House was used as background for families she had met in Switzerland, whose relaxed attitudes hide or temporarily overpower its gloomy presence, manipulating the symbol.

Ecranul împărțit, folosit în mod obișnuit pentru a sublinia simultaneitatea, aduce aici împreună temporalități distincte, în care distribuții distincte concurează pentru *kairos*-ul revoluționar. Însă prin această aglomerare de aspirații și timpuri, care în cele din urmă se dispensează de evenimentele “reale” și le abandonează, de neînțeles și prizoniere în propriile lor capsule temporale, filmul face ceva fundamental: vorbește despre posibilitatea unei istorii comune. Revoluția nu poate fi reprodusă - cu toate acestea din ciocnirea scenelor originale și a jocului empatic, contaminându-se sau poate salvându-se reciproc, apare posibilitatea a ceva mai cuprinzător, o formă de solidaritate care eludează constrângerile teatrului sau ale transmisiunilor în direct.

Audiții pentru o revoluție este într-o măsură încheierea ambiguă a unui proiect pe care Irina l-a început acum câțiva ani, incluzând două locuri cu semnificație în istoria recentă a României - Casa Poporului și reședința prezidențială de la Arcuș. Casa Poporului se află cu siguranță printre primele în topul clădirilor greu de privit: o interdicție goală îndreptată spre oraș, izolată de viața orașului într-o cacofonie megalomană de decorațiuni, abuz și glorificare fără sens. Casa tratează tema puterii politice într-un stil egal îndatorat barocului, clasicismului și commediei dell'arte, apărând ca o scenografie pentru o farsă gigantică. În timpul unei rezidențe artistice la Boswil, Irina a studiat această calitate teatrală a clădirii. Mai întâi a produs un model de voiaj al construcției, pe care l-a așezat în peisaje pastorale, și cîteva filme în care asistăm la aventurile lui uimitoare: se întâlnește cu vacile curioase din partea locului, se împrietenește cu Albă ca Zăpada și își sărbătorește aniversarea împreună cu piticii de grădină, pe muzică populară românească, primind un tort cu propria sa imagine în glazură. Apoi, într-o altă serie de lucrări, o pictură a Casei a fost folosită ca fundal pentru fotografii cu familii pe care Irina le întâlnise în Elveția, ale căror atitudini degajate, de vacanță, și abolută indiferență la istoria și trauma Casei Poporului ocultează temporar simbolul nostru sumbru, cel mai vizitat obiectiv turistic din România.

Up and Down, 2005



Mircea Cantor

Mihnea Mircan

Beside the regiment of art-historical references it conjures, the title of one of Mircea Cantor's photographs - *I took this photograph because it is highly suggestive in certain circles* - sounds like an apology. The discarded, piled urinals, inverted or not, amassed in a melancholic urban landscape, do indeed bring into play a consistent chunk of art history, implying something of a serialized objet trouvé, or a kind of post-industrial Surrealism. The found materialization of desire is a serial ready-made, rewriting the intricate relationship between use, waste and art. Read in conjunction with the ready-made, the image suggests that Robert Morris has stumbled upon Duchamp's tool kit, or that either an advanced form of performance art or a terrible accident has happened in the backyard of J.L. Mott Iron Works. In addition to all the implications that stem from the image, the title suggests that a justification is necessary for taking photographs. And, by extrapolation, that there is something wrong with the progressively generalized automatism of button-pushing and image-making.

Mircea Cantor defines his relationship to pictures in contrast to the monstrous abundance of images around us, by creating moments of rupture, of reflexive interruption in the continuous buzz of buttons being pressed to capture things and sights. He advocates a certain ecology of images, while contempo-

Titlul unei fotografii a lui Mircea Cantor - *Am făcut această fotografie pentru că este foarte sugestivă în unele cercuri* - sună ca o dezvinovățire. Pisoarele aruncate la grămadă, răsturnate sau nu, aduc în discuție o parte importantă din istoria recentă a artei și sugerează un *objet trouvé* serializat, sau un fel de suprarealism postindustrial. Dacă citim imaginea în relație cu *ready-made*-ul, ne-am putea gândi că Robert Morris a dat peste trusa de scule a lui Duchamp, sau că fie o formă avansată de perfomance, fie un accident groaznic, s-au petrecut în curtea din spatele J. L. Mott Iron Works. Dincolo de toate aceste implicații și posibilități, legitime sau nu, de interpretare, titlul pare să spună că este nevoie de o justificare pentru a face fotografii. Și, prin extrapolare, că ceva este în neregulă cu automatismul tot mai răspândit al apăsării butonului pentru a înregistra imagini.

Mircea Cantor își definește relația cu fotografia în opoziție cu abundența monstruoasă de imagini din jurul nostru, ca pe căutarea unor momente de ruptură, de întrerupere reflexivă în rumoarea continuă a butoanelor apăsate pentru a imortaliza obiecte și peisaje. Este partizanul unei ecologii a imaginilor, preocupare mai curând inactuală într-o lume complet absorbită de producerea propriei sale replici în megapixeli, un dublu fragil și impotent care oferă noilor posesori de tehnologie fotografică sentimentul reconfortant că lumea este controlabilă, la îndemână. S-a scris mult, pe drumul trasat de Susan Sontag, despre efectul incalculabil pe care omniprezența și facilitatea imaginilor îl au asupra sensibilității noastre etice, prin faptul că generează o lume-duplicat de imagini care se devalorizează sau chiar invalidează reciproc, afectată de un fel neurastenie etică. Un ecran opac de imagini ne permite, teoretic, să ne recalibrăm raportul cu un original tot mai distant și să recalculăm în consecință posibilitățile morale.

Cantor propune o practică responsabilă, concentrată, care ia imaginile foarte în serios, în combinația lor de vulnerabilitate absolută și forță formidabilă. Pentru a prelungi paralela ecologică, el optează pentru sustenabilitate, pentru foarte puține imagini în loc de multe, pentru documente ale acțiunii în loc de arhive fotografice unde aceeași premisă neputincioasă reverberează în gol. (Gândiți-vă doar la fotografiile cu imigranți, refugiați, solicitanți de azil pe care le vedem în sălile de expoziții din lume - cifra lor se apropie de sublimul matematic.) El practică un tip de fotografie cu fundament performativ, care explorează posibilitățile de a ocupa simultan spațiul din fața și spatele obiectivului. Aparatul de fotografiat politizează viața cotidiană, înregistrează mișcările și strategiile prin care limitele se reașează

Mircea Cantor
All the directions, 2000
137x180 cm

collection Yvon Lambert, Avignon

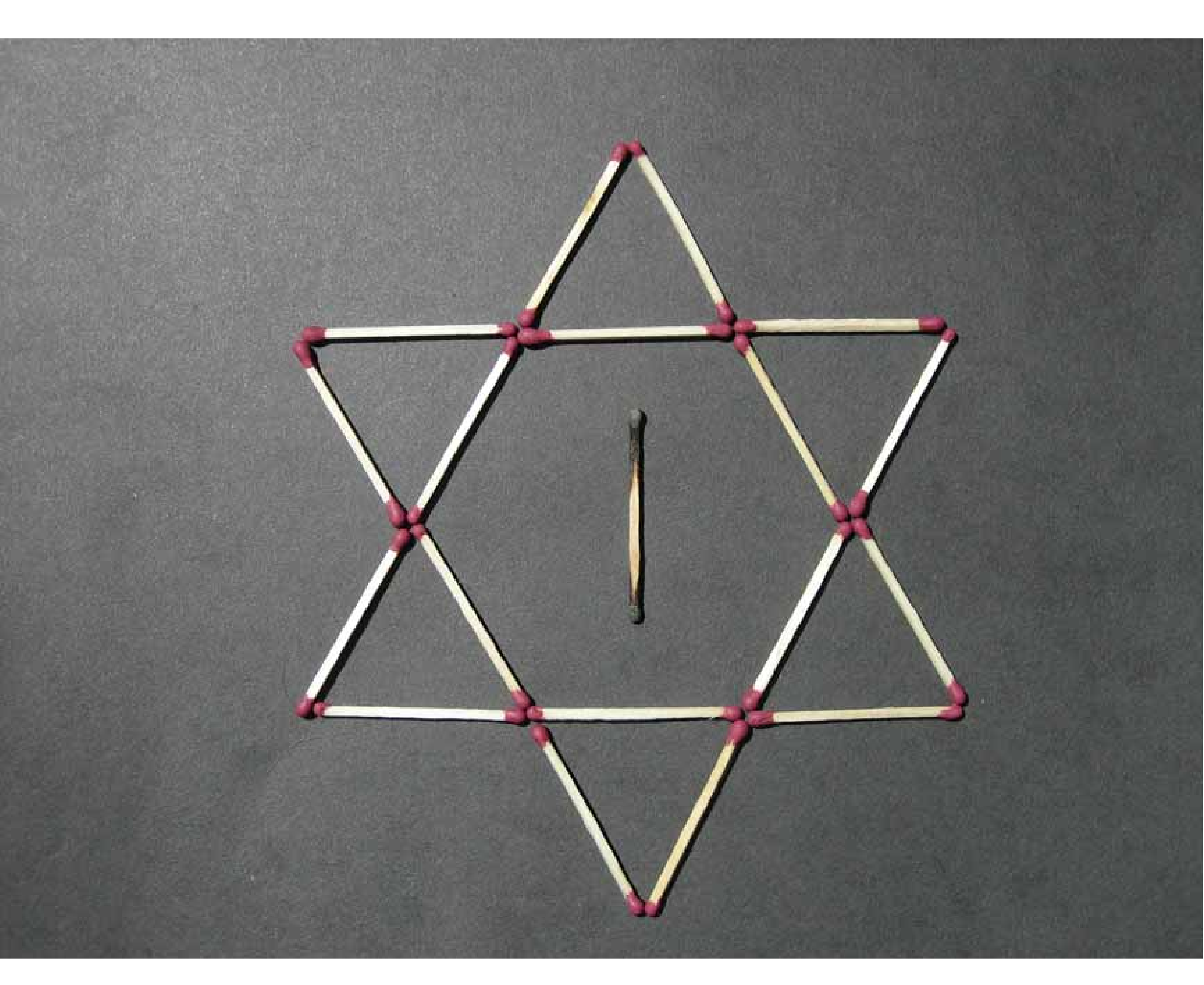


rary society seems completely absorbed in producing its own megapixel replica, a frail and impotent double that furnishes the new owners of easy-to-do-and-share photographic technologies with the reassuring feeling of the world being controllable, within reach. The omnipresence of images has, as it has been noted by critics who infrequently concur, an incalculable effect on our ethical sensibility. It engenders a duplicate world of images devaluating or even invalidating each other, a world populated by ethical neurasthenics. An opaque screen of images allows us, in theory, to recalibrate our relation to a progressively distant original and recalculate moral possibilities accordingly.
Cantor proposes a concentrated, responsible practice of image-making, one that takes images very seriously, in their combination of absolute vulnerability and formidable strength. To prolong the ecological parallel, he opts for sustainability, for drastically few images instead of many, for documents of action instead of photographic archives where the same helpless premise reverberates emptily. (Just think about the photographs of immigrants, refugees, asylum-seekers one sees in exhibition halls around the world - their number borders on the mathematical sublime.) He practices a mode of photography with an intensive, performative foundation, a way of doing something to the world that explores the possibilities of occupying both sides of the camera. The camera records the politicization of daily life, gestures of trespassing, the actual moves and strategies by which

în jurul acțiunii zilnice, în loc să vorbească despre 'limite în schimbare'. Face fotografii care admit că limbajul fotografic a dezvoltat o excrescență canceroasă, care pun în discuție credibilitatea emoțională și filosofică a imaginilor, și finalmente probează o înțelegere activă, chiar energică, a lui *ça a été.*

Garlig dressed as onion, 2006





boundaries shift, instead of speaking of 'shifting boundaries'. Photographs that admit that photographic language has developed a cancerous outgrowth, that reflect on the emotional and philosophical credibility of images, they all evince a non-static, energetic even, understanding of *ça a été*.

The photographs work as sites where the layering of meanings is studied and tested, as both images and series of strategies for producing the resonance of images, operations that are left visible as open invitations or clues to be pursued by the viewer - invitations to continue the work imaginarily or to react, to take poetical or political action. Francis Alÿs recently rephrased the relationship between the two stances - asking himself "how can art remain politically significant without assuming a doctrinal standpoint or aspiring to become social activism", he opts for this tactical ambiguity: "sometimes doing something poetic can become political, sometimes doing something political can become poetic". This oscillation between the poetic and the political can be traced in two of Cantor's recent projects. *Composition* works as an understated conclusion to his film *Double Heads Matches,* in which the "prepared" ready-made is instrumentalized in the creation of a symbol (logo for a political organization?, coded sign of a guerilla or sect?, geometric composition?, the symbol that we know, with all its history?). The process that unites the non-descript match of every day use, the double-headed one, with all its dim connotations of danger, the questions of labor and

Fotografiile funcționează ca locuri unde stratificarea sensurilor este studiată și testată: sunt atât imagini cât și serii de operațiuni pentru producerea rezonanței imaginilor, lăsate vizibile ca invitații deschise sau indicii de urmat de către privitor, invitații de a continua lucrarea în imaginație sau de a reacționa, de a trece la acțiune poetică sau politică. Francis Alÿs a reformulat într-un interviu recent relația dintre cele două atitudini - întrebându-se "cum poate arta să mai aibă sens politic fără a-și asuma un punct de vedere politic sau a aspira să devină activism social", el optează pentru această ambiguitate tactică: "uneori ceva poetic poate deveni politic, uneori ceva politic poate deveni poetic". Această oscilație între poetic și politic poate fi identificată în două dintre proiectele lui Cantor. În *Compoziție,* concluzie la videoul *Chibrituri cu două capete, ready-made*-ul "preparat" este folosit pentru a crea un simbol ambiguu (logo pentru o organizație politică?, semnul codat al unei gherile sau secte?, compoziție geometrică?, simbolul pe care îl cunoaștem, cu toată istoria sa?). Trecerea de la chibritul obișnuit la cel cu două capete, cu toate conotațiile sale surde de pericol, și apoi la semnul

Milka, 2003



ambivalent politic al ’generației arse’ din fotografie este o circulație accelerată a semnelor, punând în legătură contexte diferite printr-o mișcare transversală care rescrie poetic teritoriul politicului.

Filmul *Deeparture* se pretează unei lecturi fotografice. Într-o serie de cadre aproape fixe, un lup și o căprioară încearcă să se adapteze unul la prezența celuilalt în spațiul închis al unei galerii - își dau ocol, își negociază pozițiile încercând să atingă un fel de echilibru sau un fel de armistițiu. Prim-planurile, economia cadrelor în care e vizibilă încordarea ambilor protagoniști și senzația de natură statică în timp real transformă filmul într-un climax extins, un deznodământ continuu într-o poveste cu o calitate alegorică foarte puternică: doar într-o alegorie ar împărți lupul același spațiu vital cu căprioara. Sugestia și temporizarea agresiunii ar putea oglindi o relație victimă-agresor în lumea reală, ar ilustra o poveste morală, o formă de inechitate socială. Dar, în loc de vociferare etică avem aici o tăcere apăsătoare, opusul formulării emfatice care ar fi declanșat răspunsul moral. Violența nu se dizolvă: este ca și cum întrebarea cea mai înfricoșătoare ar

Mouth sculpture, 2005



use voiced by the factory-produced multiple, and the ambivalently political sign of the ’burnt generation’ in the photograph is an accelerated circulation of signs, collapsing distinct contexts in a transversal move that rewrites poetically the territory of the political.

Deeparture is a video that lends itself to a photographic reading. A sequence of almost still frames show a wolf and a deer as they try to get adjusted to each other's presence in the closed space of a gallery - they circle each other, negotiate their positions trying to reach some sort of equilibrium or standstill. A sequence of motionless close-ups maps this still life in real time. The video reads like one extended climax, like one continuous denouement in a story with a very strong allegorical quality, induced by the co-presence of the animals and by the pace of the (projected) narrative. Only in an allegory would the wolf be sharing the same vital space with the deer, while the suggestion and postponement of aggression would mirror a victim-victimizer relationship elsewhere in the world and serve as an illustration for a moral story. But, instead of ethical vociferousness illustrating a disparity, what we have here is oppressive quietude, the opposite of emphatic wording that would have built the moral answer. Looking for a delicate balance while survival no longer seems an emergency, the less fit can share the living space with the fittest. But violence has not dissolved: it is as if the most terrible question were formulated with the utmost delicacy. Stillness camouflages aggression: the work derives its uncanny

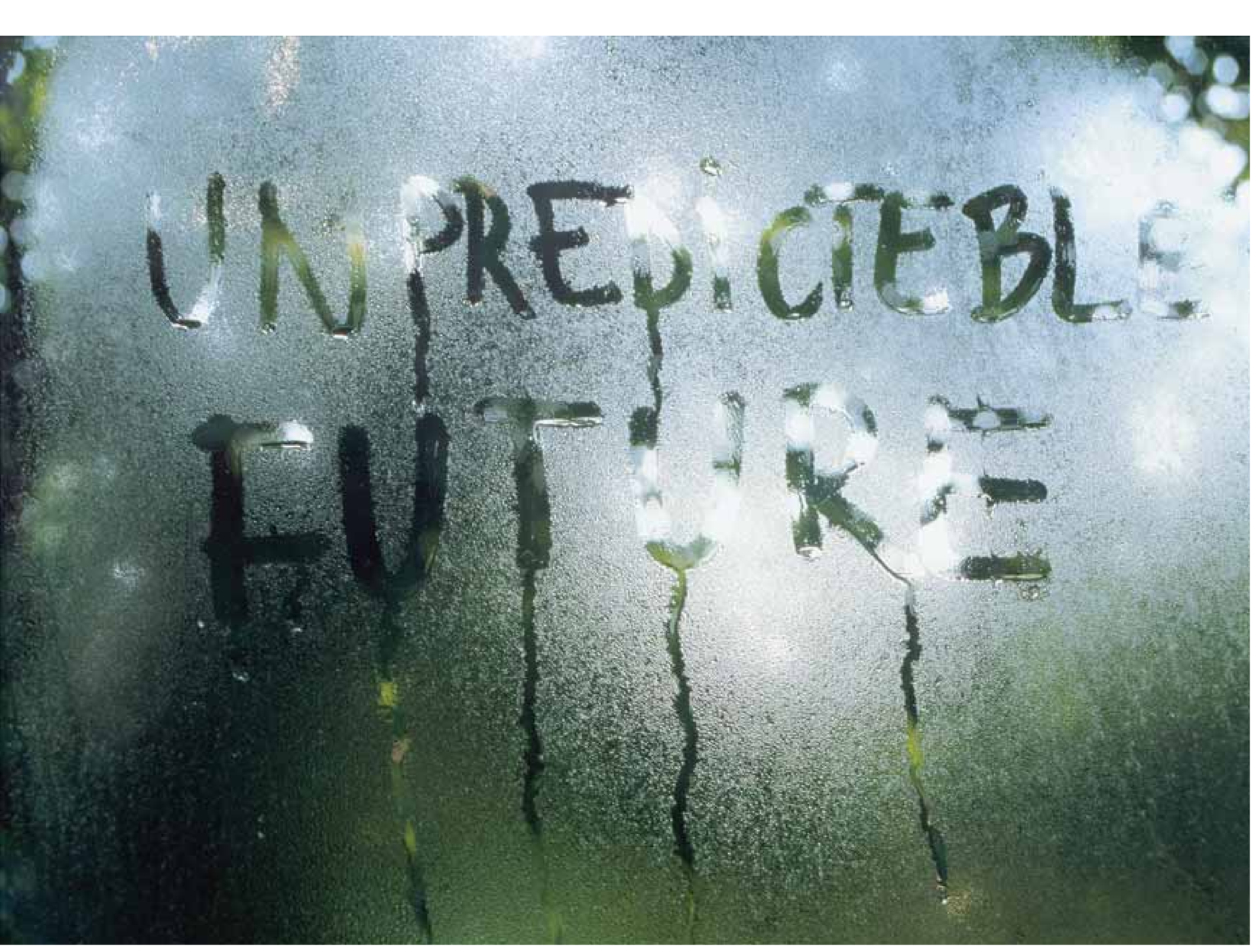
strength precisely from this contrast between the delicacy of the performance and the agitated interrogation it engenders.

fi formulată cu cea mai mare delicatețe. Cel slab își împarte spațiul cu cel puternic, dar ce vedem aici este un fals echilibru - evaluarea forței adversarului, echivalența temporară a agresiunilor posibile, un moment de suspensie în istoria violenței.

Stonehenge 1, 2002



Mircea Cantor
Untitled (unpredicteble future)
2004
light box
60x80 cm



Ștefan Cosma

Raluca Ionescu

An artist belonging to “Generation 2000”, Ștefan Cosma has constructed a unitary system of communication with the aid of a wide range of means (photography, video, editorials in newspapers and on TV, fanzines and performance).

His public appearances are nonchalant and cosmopolitan whereas the constant dimension of his photos is a ludic one, irrespective of the approached subject: from fashion photography - also used as an instrument for capturing the spirit of the times - to nude photos, portraits or urban landscapes.

The photographic series including “mermaids, anchors and other indigenous tattoos” (*Love You Lenuța - Forever,* GAD Photo gallery, 2000) interpolates the tattoo, a post-modern sign of adhesion to a tribal subculture and a dose of tender and Balkan specificity.

The tattoos are revealed to us from a two fold perspective: a general, serial one, signification of a popular masculine typology, and an individual one, of every signifier. The skin texture of every bearer carries simplified quasi-archetypal represen-tations or lets itself be marked for eternity with “her” name - Flory, Ramona, Maria, Lenuța. Forever.

In terms of *studium* and *punctum,* concepts well-known owing to Roland Barthes, the understanding of certain factors like tattoo subculture, the subjects belonging to a specific social class or the linguistic

Artist din “Generația 2000”, Ștefan Cosma construiește, printr-o varietate de mijloace (fotografie, video, activitate editorială în presa scrisă, fanzine și TV, performance), un sistem unitar de comunicare.

Aparițiile sale publice sunt nonșalante și cosmopolite iar dimensiunea constantă a fotografiilor sale este cea ludică, oricare ar fi subiectul abordat: de la fotografia de modă - utilizată și ca instrument de captare a spiritului vremii - la nud, portret sau peisaj urban.

Seria de fotografii cu ’sirene, ancore și alte tatuaje autohtone’ (*Love You Lenuța - Forever,* Fotogaleria GAD, 1999) interpolează tatuajul, semn postmodern al aderării la o subcultură de tip tribal, și o doză de specific tandru și balcanic.

Tatuajele ni se dezvăluie din două perspective: una generală, serială, semnificare a unei tipologii masculine populare și una individuală a fiecărui semnificant. Textura pielii fiecărui purtător poartă reprezentări simplificate quasi-arhetipale sau se lasă marcată pentru eternitate cu numele “ei” - Flory, Ramona, Maria, Lenuța. Forever.

În termenii de *studium* și *punctum* consacrați de Roland Barthes, înțelegerea unor factori ca subcultura tatuajului, apartenența subiecților la o anume clasă socială sau amuzamentul de ordin lingvistic este contrapunctată de detalii ’înțepătoare’ ca *swoosh*-ul Nike și pata de sos de sub el, șnurul albastru de care atârnă un medalion în formă de cruce sau cele două puncte care împodobesc litera ÿ.

Instantaneele și portretele din New York reunite în expoziția *Pantoful, câinele, vitrina și chipul meu și al lor* (Goethe Institut, 2000) surprind, dincolo de o primă citire în cheie Greenaway sugerată de titlul expoziției, prin captarea farmecului irepetabil al unui moment, cealaltă valență a conceptului de *punctum,* conștiința lui “acest lucru a existat cândva”. Astfel, în fotografia ce constituie afișul expoziției, ceea ce captivează privitorul nu este doar contrastul voit dintre sărutul tandru al participanților și schița erotică intitulată sugestiv *Screw* din spatele lor ci ochii lor închiși și senzația *pe*-trecerii acelui moment.

O altă imagine, *Androgine Spring,* are o ritmicitate de piesă muzicală în acordul subtil dintre imprimeul animalier à la Cruella de Vil purtat de personajul portretizat, medalionul de la gât și ochii negri și rotunzi, totul într-o atmosferă de grădină japoneză populată de o gheișă obosită cu osatură masculină și grație feciorelnică.

Tourist Terror Target (2004), proiect prezentat la deschiderea MNAC, abordează subiectul delicat al Casei Poporului de o manieră dezinhibată care nu dezvăluie o cicatrice a trecutului ci mai degrabă dezvoltă o analiză a implicațiilor acestuia asupra prezentului. Transformând palatul lui Ceaușescu în obiect de joacă sub

Autoportret / Selfportrait, HouseLab London 2004



entertainment are all counterposed by “biting” details like the Nike swoosh and the sauce stain underneath it, the blue cord holding a cross-shaped medallion or the two points that adorn the letter ÿ.
The snapshots and portraits taken whilst in New York reunited in the exhibition *The Shoe, the Dog, the Window, and my Face and theirs* (Goethe Institute, 2000) render, beyond a first

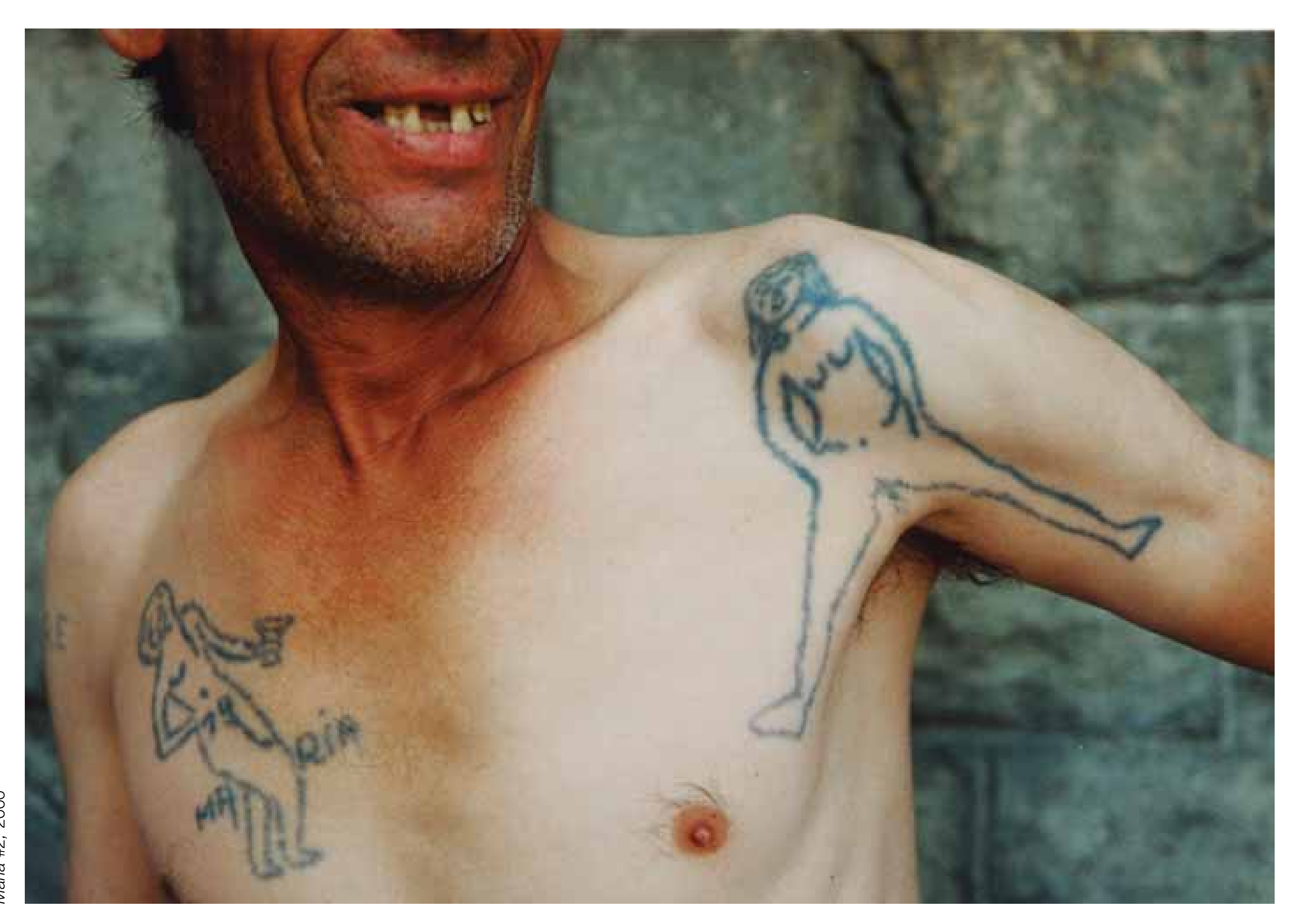
forma unui puzzle, proiectul arată o acceptare ca dat a existenței acestuia și concretizează o tipologie a vizitatorului. Indiferent de unde provine acesta, atitudinea cea mai sigură față de clădire este cea de tip turistic, de luare în posesie a unui bun cultural și de păstrare a unei distanțe totdată. Prin posibilitatea de rearanjare a pieselor puzzle-ului până la spargerea zigguratului de pe dealul Uranus, *Tourist Terror Target* oferă o șansă de depășire a atitudinii distante de turist și de re-asumare a spațiului public uzurpat de monument.
În alt registru tehnic dar într-o aceeași cheie ludică, *Romanian Product Design Performance* (2020 Home Gallery, 2003 și ± *15 ani,* Galeria Nouă, 2005) se



Maria #1 , 2000

constituie într-o parabolă consumeristă încărcată de parfum *Dollar Girl,* hibrid de Europa[1] (complexul) și Obor[2]. Ca trăsătură dominantă, acțiunea se constituie într-o luptă împotriva efemerității atât prin reeditarea sa după doi ani, aspect ce contrazice natura temporară a performance-ului, cât și prin înghețarea unui timp în fusion-ul de produse care îl reprezintă, de la conservatoarele țigări *Plugarul* și apa de colonie *Diplomat* la tricoul cu eroul nipon *Ultraman* și gentuța *Hello Kitty. Omagiu,* proiect inițiat de Ștefan Cosma ca primă revistă dedicată tuturor industriilor creative, a pornit de la dorința de a oferi tinerilor artiști, arhitecți, designeri, muzicieni o rampă de lansare și de a ’omagia’ eforturile acestora.

reading in Greenaway key suggested by the title of the exhibition, the irretrievable charm of a moment, the other significance of *punctum*, the awareness of “this thing did exist once”. Thus, in the photo which stands for the poster of the exhibition, the viewer is captivated not only by the deliberate contrast between the tender kiss of the participants and the erotic sketch suggestively entitled *Screw* behind



Maria #2, 2000

them, but also by their closed eyes and by the feeling of experiencing that moment.

The rhythm of another image, *Androgynous Spring,* resembles the one of a piece of music, accompanied by the subtle harmony between the animal print à la Cruella de Vil worn by the character depicted, the medallion around her neck and her black, round eyes. Everything is set in the atmosphere of a Japanese garden inhabited by a tired geisha with masculine bone-structure and maidenly grace.

Tourist Terror Target (2004), a project presented at the opening of MNAC (The National Museum of Contemporary Art, Bucharest), approaches the delicate subject of the People's House in an unrestrained manner which enlarges an analysis of the impact of the past upon the present rather than simply revealing a scar of the past. Turning Ceausescu's palace into a toy, - a puzzle - the project reveals an acceptance understood like a given fact of its existence and materialises a typology of the visitor. Irrespective of his / her origins, the safest attitude towards this building is the tourist approach: taking possession of a cultural asset and, at the same time, keeping one's distance. Due to the possibility to rearrange the puzzle pieces until the ziggurat on the Uranus Hill is broken, *Tourist Terror Target* offers a chance to overcome the tourist-type distant attitude and to re-assume the public space seized by the monument.

In a different technical register but in the same ludic key, *Romanian Product Design Performance* (2020 Home Gallery, 2003 and

Ajunsă deja la cel de-al IV-lea număr, revista a reușit să devină nu numai o platformă eterogenă de conținut off și online, trenduri, artă și cultură urbană și obiect de colecție prin grafică și calitatea tiparului dar și vehicul inspirat pentru fotografiile artistului.





Bibliografie:

Barthes, Roland, *Camera Luminoasă. Însemnări despre fotografie,* (Idea Design & Print, Cluj 2005)

Note:

1 și 2 - zone comerciale populare în București, cunoscute pentru marfa ieftină și uneori tranzacționată ilegal

pagina alăturată / opposite page:
sus / top: *Undercover Lover,* 1999, jos / bottom:: *Ready for the mission,* Houselab London, 2004

Autoportret / Selfportrait, HouseLab London, 2004



± *15 years,* Galeria Nouă, 2005) represents a consumerist parable pervaded with perfume *Dollar Girl,* a hybrid of Europa[1] (the compound) and Obor[2]. As a prevailing feature, the plot is grounded in a fight against transience illustarted the re-enactment of the project after two years, which contradicts the temporary nature of the performance, and the freezing of a period of time in the fusion of products which define it, from the conservative brand of cigarettes *Plugarul* and eau de cologne *Diplomat* to the print T-shirt showing the Japanese hero *Ultraman* and the little bag *Hello Kitty.*

Omagiu, a project initiated by Ștefan Cosma as the first magazine dedicated to all creative industries, started with the desire to be a springboard for young artists, architects, designers and musicians and to "pay homage" to their endeavours. With the publication of the 4th issue, the magazine has managed not only to become a heterogeneous platform of both off and online content, trends, art and urban culture and a collectors object due to premium graphics and high-quality printing, but also an inspired vehicle for the artist's photos.

References:

Barthes, Roland, *Camera Luminoasă. Însemnări despre fotografie (Camera Lucida. Reflections on Photography),* Cluj: Idea Design & Print, 2005.

Notes:

1 and 2 - Popular shopping areas in Bucharest, known for cheap, bootlegged merchandise

Alexandra Croitoru

Mihnea Mircan

Alexandra Croitoru's latest project, *Another Black Site*,* recently exhibited at Plan B Gallery in Cluj, was a series of landscapes that read like a study in political ambiguity. She photographed seemingly depopulated sites, industrial or post-, aviation hangars, offices and empty corridors, all reunited by the suspicion that they might host another CIA secret location, that recent speculations in the international and local press might be true. *Black sites* are those places designed for the systematic obfuscation of international law, where 'intelligence' and 'counterintelligence' are manufactured through humiliation, threats and blackmail, and where Giorgio Agamben's *homo sacer* is produced. *Black sites* evade and cut across regular maps, to become inscribed in secret political cartographies. In Alexandra's photographs they appear unmarked, deprived of lights, billboards and all visible traces of activity, therefore slightly too obvious. Sites folded upon themselves, yet certainly not non-sites, islands of illegitimate power, applying, like embassies, the extraterritoriality principles of a dark kingdom.

The project photographs a moment in Romanian history when the Americans have come, yet not under the guise of liberating archangels, implementing a redemptive Marshall Plan. But Alexandra does not

Ultimul proiect al Alexandrei Croitoru, *Another Black Site*,* expus recent la galeria Plan B din Cluj, este un studiu de ambiguitate politică. Alexandra a fotografiat locuri aparent depopulate, industriale sau postindustriale, hangare de avioane, birouri și coridoare goale, toate reunite de suspiciunea că ar putea adăposti un alt sediu secret CIA, că speculațiile recente din presa locală și internațională ar putea fi adevărate. *Black sites* sunt locurile care se sustrag sistematic dreptului internațional, unde 'informațiile' și 'contrainformațiile' sunt obținute prin umilire, amenințări și șantaj, unde este produs pe scară largă *homo sacer* al lui Giorgio Agamben. În fotografiile Alexandrei ele apar nemarcate, lipsite de lumini sau orice alte semne vizibile de activitate, de aceea poate prea evidente: locuri repliate, cu toate acestea nu non-locuri, insule de putere nelegitimă, aplicând, asemenea ambasadelor, principiile de extra teritorialitate ale unui regat întunecat.

Proiectul fotografiază un moment din istoria României în care americanii au venit, dar nu în chip de arhangheli eliberatori, gata să implementeze un Plan Marshall



din seria / from the series: *Another Black Site*, 2006, 25x37.5 cm

*proiect realizat în colaborare cu Ștefan Tiron
a collaborative work with Ștefan Tiron

izbăvitor. Proiectul nu este un reportaj de investigație, și prin urmare nu obținem dovezi că acele acte incalificabile chiar se petrec în acele locuri, sub acoperirea unei normalități prea pașnice. Ceea ce știm, și aici proiectul artistic întâlnește faptele și informațiile sociale ori politice, este posibilitatea absolută ca aceste lucruri să se întâmple. Această diferență pune față în față puncte de vedere opuse asupra a ce ar putea fi democrația, asupra modului în care ar trebui exercitată și controlată puterea, asupra modului în care poate fi gândită și articulată sfera publică. Fiecare *black site* este un loc al indeterminării, amânării și dezorientării, un loc ieșit de sub tutela normelor, încă un punct invizibil într-o rețea care crește; misterul imaginilor, al locurilor placide și cumva stinghere, este rezolvat în statistici despre România contemporană.

Stereotipurile locale ori globalizate și observațiile privind pârghiile de putere care le generează și susțin constelează în seria de autoportete *ROM_*. Pe plajele din Maldive sau în fața punctelor de atracție turistică din Europa, artista pozează purtând o mască în culorile steagului național, o imagine a călătorului târând după el povara unei origini vinovate. Prezența măștii presupune și actualizează o instanță exterioară, care supraveghează scena dintr-un Panopticon de voiaj, improvizat dar extrem de eficient. Masca indică desigur simplificările masive operate de o sociologie rudimentară, care definește “adversarul” prin câteva trăsături schematice și împarte lumea în funcție de acestea. De partea cealaltă trebuie să se afle o altă o pseudo-figură, un chip ascuns în spatele altei măști, tricotată în culorile altui stat. De asemenea, imaginea situează cei doi interlocutori în interiorul unui scenariu clar definit și perfect eficace: codul comunicării transnaționale funcționează, rolurile sunt limpezi, negocierea între acuzat și acuzator e oficializată.

Această serie a fost completată, în proiectul *Powerplay* expus la Galeria H'Art, de sesiunile foto cu oameni “puternici” - MC-ii unui grup hip-hop faimos, vedete de divertisment și fostul prim-ministru, toți ferindu-și privirea de obiectiv, straniu deposedați de orice capacitate de a controla situația. Aceste lucrări întâlnesc seria măștilor tricolore prin faptul că produc un obiect activ al puterii și o activitate care nu este o confruntare ci efort oblic de contaminare. Privite mai atent, ele au de asemenea o calitate monumentală - monumente alături de putere, în proximitatea ei, poate monumente ale chestionării puterii.

practice investigative reporting, and therefore we do not obtain visual proof that those unspeakable acts do in fact happen in those places, under the guise of too peaceful normalcy. What we do know, and this where the artistic project underscores social and political fact, is the absolute possibility of those things happening. This difference matches conflicting views on what democracy might be, on how power should be exerted and bridled, on how the civic sphere can be articulated. *Another black site* is another place of indeterminacy, postponement and disorientation, another place lying outside the reach of norms, another blind spot in a thickening network. The climax of the pictures is in the statistics.

The clichés of Romanianness and observations on political power constellate in the *ROM_* series of self-portraits. On beaches in the Maldives or in front of tourist landmarks across Europe, the artist poses wearing a mask knit in the colors of the Romanian flag, an image of the traveler dragging behind the burden of culpable origin. The striking presence of the mask presupposes and actualizes an exterior instance, surveying the scene from a travel-size, improvised yet effective Panopticon. This mask implies the massive simplifications operated by a rudimentary transnational sociology, which discerns the “adversary” by several schematic





din seria / from the series: *Another Black Site*, 2006, 25x37.5 cm
pagina alăturată / opposite page: *Another Black Site*, 2006, 100x100 cm







traits. Alexandra's work creates, by implication, an insidious portrait of power - a pseudo-figure, a face hidden behind another mask, on the other side of the camera. It also situates the two interlocutors inside an ideally clear-cut scenario, untroubled in reinforcing the same preconceptions. The code of transnational communication works perfectly and seems to be taken very seriously in its transparent ridicule.

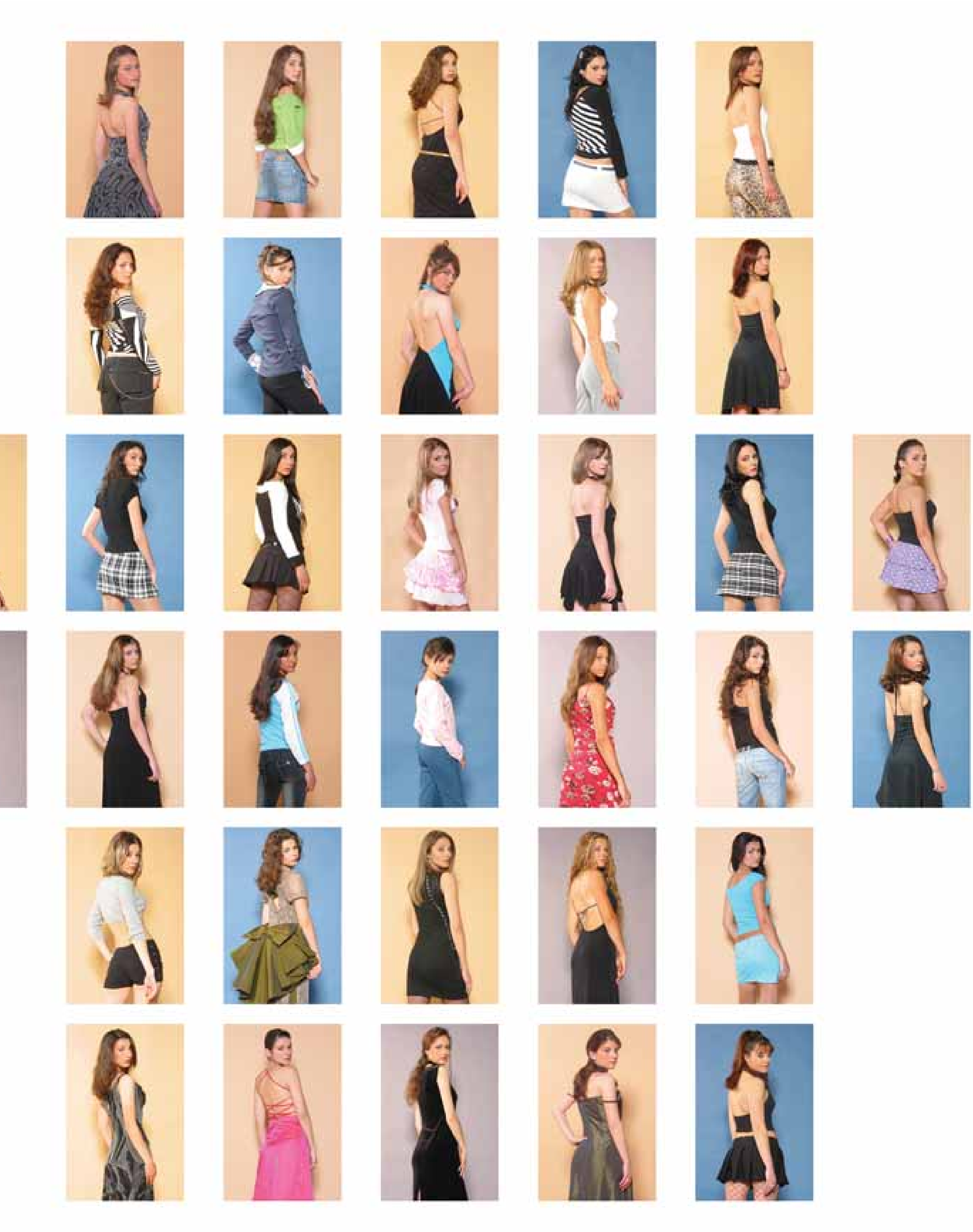
This series was complemented, in the project *Powerplay* exhibited at H'Art Gallery, by her photo sessions with "powerful" people, the MCs of the most popular hip-hop band, entertainment stars and the prime-minister, all averting their eyes from the camera, strangely dispossessed of any ability to control the situation. They meet the mask series by producing an active object of power and an activity that is not confrontation but a transversal effort of contamination. They also

Documenting their Dream, proiect expus în 2005 la Galeria Nouă, a urmărit aceeași logică și strategie. Sute de imagini ale unei dezirabilității feminine standard au umplut literalmente pereții galeriei, într-o producție de masă de fantezii anonime, ca și cum mașina de vise s-ar fi stricat, reproducând la nesfârșit o feminitate generică, care întâlnește dorințele unei masculinități la fel de generice. Acest stahanovism al trupurilor tinere și atrăgătoare și al reprezentărilor sociale malformate din jurul lor funcționează ca o simplificare catartică eficientă, a cărei scară indică potențialul distructiv al clișeelor asupra interacțiunii sociale. Codul a fost din nou expus ca atare - încă un caz a ceea ce consider a fi relația aventuroasă a Alexandrei cu faptele sociale și cu ficțiunile fabricate social, în care se poate depista întotdeauna un anume sens al ironiei. Tipul de ironie care pare să îl ia pe interlocutor în foarte serios, care extrapolează agitat și generalizează fără limite, până când argumentul cedează.

dreapta / right - *Documenting their Dream,* 2003-2005
dimensiuni variabile / dimensions variable

jos / below - *Documenting their Dream,* 2003-2005
vedere din expoziție / exhibition view, Galeria Nouă, Bucharest, 2005





had a strangely monumental quality, evidently not in the sense of monuments to power - not forms of glorification but of subversion: monuments with power, right next to it, perhaps monuments to the interrogation of power, playing with it and defusing it.

Documenting their Dream, presented in 2005 at Galeria Nouă, pursued the same logic and strategy. Hundreds of images of standard feminine desirability literally filled the walls of the gallery, in a mass production of non-descript, anonymous fantasies, as if a broken dream machine were unable to register individual wishes and traits, secreting generic femininity to cater for the cravings of an equally generic masculinity. The infernal agglomeration of these documents of a fabricated reality suggests a maneuver to gauge the political and ethical efficiency of the photographic representation. This Stakhanovism of young, shapely bodies and the malformed social representations around them functioned as an effective, cathartic simplification, whose mass scale indicated the proportions of damage inflicted by clichés on social interaction, their destructive potential in relation to the multiplicity of life. The code was again exhibited bare - another instance of what I regard as Alexandra's adventurous relationship to social facts and socially engineered fictions, in which a particular understanding of irony is always at work. The kind of irony which seems to take the interlocutor all too seriously and to concur enthusiastically, starting to generalize wildly until the argument deflates.



din seria / from the series: *ROM_*, 2004-2006, 45x67 cm


9 3 '04



Untitled (Bodybuilder), 2003, 100x85 cm



Untitled (Prime Minister), 2004, 100x85 cm

Fotografia între jurnal intim și caiet de schițe: Călin Dan

Photography: between intimate diary and sketch book - Călin Dan

Irina Cios

A video artist, media theoretician and curator of repute, Călin Dan is less known to the broad public as a photographer. Starting from his theoretical education within the Faculty of Fine Arts in Bucharest - Călin integrated himself in the generation starting to be active during the 80s, not only as a theoretician, but also as an artist contributing to several group manifestations such as: the *Colloquium for young art and criticism* (organized by Atelier 35, Sibiu, 1986); *Mail Art* (Orizont Gallery, Bucharest, 1986); *The Mirror Space* (The Architecture Institute, Bucharest, 1986); *Alternatives* (Orizont Gallery, Bucharest, 1987, co-organized by Călin together with Magda Cârneci and Dan Mihălțianu), *House pARTy* (a series of actions / performance video recorded in a private home, between 1987 - 1988).

These participations consolidated Călin Dan's attachment with experimental art, a relation that remained constant during his later works. Călin's bold character allowed him to approach photography, installation and video art with the same ease, to act before the public or to perform from the distance, through a radio transmission, to write plays or poems that became a

Cunoscut celor mai mulți în ipostaza de artist video, teoretician media și curator Călin Dan este mai puțin cunoscut ca artist ce abordează fotografia. Pornind de la o formație teoretică - în cadrul Facultății de Arte Plastice din București - Călin s-a integrat în generația de creatori a anilor '80 nu doar ca teoretician, ci și ca artist participant în manifestări de grup printre care: *Colocviul de artă și critică tânără* (organizat de Atelier 35, Sibiu, 1986); *Mail Art* (Galeria Orizont, București, 1986); *Spațiul Oglindă* (Institutul de Arhitectură, București, 1986); *Alternative* (Galeria Orizont, București, 1987, eveniment pe care l-a co-organizat împreună cu Magda Cârneci și Dan Mihălțianu), *House pARTy* (serie de acțiuni / performance desfășurate într-o casă particulară, transpuse pe video, 1987-1988). Toate aceste participări afirmă atașamentul față de demersul experimental, un atașament ce a rămas constant în creația sa ulterioară.

Structura îndrăzneață l-a facut să abordeze cu aceeași dezinvoltură fotografia, instalația, arta video, să acteze în fața publicului sau să performeze de la distanță prin intermediul unei transmisii radio, să scrie piese de teatru sau poeme a căror lectură să o folosească drept fundal sonor în instalațiile sale sau în acțiuni.

În mod instinctual Călin Dan face fotografie ca notație - între jurnalul intim și caietul de schițe - ca instrument de explorare a contextului vizual. Activarea funcției de semn a imaginii se poate petrece prin fotografiere dar artistul alege să o facă de cele mai multe ori prin recontextalizarea acesteia. Adept al fotografiei conceptuale, Călin abordează strategii diverse în dotarea cu sens a imaginii.

O primă abordare, ce poate fi descifrată în fotografiile documentând acțiunile performative, este activarea relației directe cu referentul. Implicarea artistului în performance în anii '80 lasă să se descifreze o asumare a actului fotografierii prin adoptarea de atitudini de poză, ușor teatrale, menite să inducă o notă de dramatism imaginii.

Arhiva personală a artistului conține un număr mare de negative a/n de diferite formate: o parte sunt notații private; o alta documentează 'filmic' acțiuni sau

Sample City
fotografie de producție / production photo, 2003



background to his actions or installations.
Călin Dan take photos instinctively, just like taking down notes - inside an intimate diary or a sketch book - thus using the medium as an instrument of exploration of the visual environment. The act of photography often activates the sign-function of images, but the artist mostly chooses to do so by re-contextualizing the image itself.
An adept of conceptual photography, Călin Dan approaches a diverse range of strategies in order to render meaning to the image. A first approach that can be deciphered in the performances photos taken during the 80s is the activation of the direct relationship with the referent. The artist is present in the frame bearing the consciousness of being photographed, adopting poses - sometimes slightly theatrical - meant to frame the dramatic into the image.
The artist's personal archive contains an important number of black and white negatives of different sizes: part of them is a private depository; another part is a documentation of his actions or captures in images certain places, structures and moments. Even if some have been printed and exhibited, they mostly have not gone beyond the phase of contact-transfer, and their potential needs to be re-evaluated.
Browsing through these images we decipher the second strategy of this process of creating meaning: the reshaping of the referent starting from the analysis of its internal structure.
A series of experiments of image configuration through the use of light - applied to

fixează în imagine locuri, structuri, momente. Chiar dacă unele dintre ele au fost mărite și expuse, cele mai multe nu au depășit încă faza de transfer-contact, un potențial ce se cere reevaluat.
Parcurgând aceste imagini descifrăm o a doua strategie în procesul de semnificare: remodelarea referentului pornind de la analiza structurii sale intime. O serie de experimente de configurare a imaginii prin lumină - aplicate la studiul corpului ca materie, fragment, expresie, structură - ilustrează aceast demers. Există o tendință de abordare estetizantă a formei prin fotografie. Dacă într-o primă fază identificăm o atenție față de explorarea figurii umane, a corpului, aceasta este abandonată sau persistă doar la nivel afectiv, anecdotic, incidental. Corpul uman este înlocuit de “corpul orașului” ca domeniu de cercetare și descoperire vizuală, ca teren de confruntare între cultură și natură. Seria de fotografii denumite *Sculpturi spontane* se circumscrie acestui tip de abordare. Artistul selectează din câmpul vizual situații paradoxale, explorează ipostaze noi ale realității perceptibile, activează conținutul poetic al imaginii, generează trasee

Așteptări / Expectations_05, 2002
pagina alăturată / opposite page: *Așteptări / Expectations_03*, 2002
pagina următoare / following page: *Așteptări / Expectations_02*, 2002



emoționale. O asemenea atitudine se regăsește în proiectul *The Conspiracy of Light (Conspirația luminii),* în care fotografii ale unor situații urbane, generate de către artist, aduc în spațiul galeriei o reteritorializare a acelorași[1].

O a treia strategie de abordare a fotografiei este definită de proiectele sale recente de cercetare urbană, în care remarcăm autonomizarea imaginii în relație cu sursa referențială ce determină destructurarea și rearticularea universului vizibil.

the study of the human body as matter, fragment, expression or structure - illustrate this approach. There is a tendency towards an aesthetic definition of form through photography: if in a first stage we can identify the attention given to the exploration



of the human face, of the body, this is abandoned or persists only at an affective, anecdotic, or incidental level.

Later, the human body is replaced by the 'body of the city' as an environment for research and visual discovery, as a ground for the confrontation between people and their nature. The *Spontaneous Sculptures* series is connected to this approach. The artist selects paradoxical situations out of the visual field, exploring new aspects of perceptible realities, activating the poetic content of the image, generating emotional trajectories.

This approach is obvious in the photography part of *The Conspiracy of Light* project: images of urban situations generated by the artist re-organize, inside the space of the gallery, a context where the city is thus re-territorialized[1].

A third approach to photography is defined by the artist's recent urban investigation projects, in which we can observe the autonomy of the image in relation to the referential source that determines the de-structuration and the re-articulation of the visible universe.

A witness to the spectacle of one of the most aggressive amputations of Bucharest - the 1980 demolition of the Uranus - Rahova area of the city in order to make room for an 'image' of power, the palace of Ceaușescu - Călin Dan channeled his interests towards the registration of architectural elements capable of embodying the "spirit of the place", by enhancing their emotional characteristics.





“Why is architecture such an obsessive subject in present debates? Maybe the reason lays in its intrinsic emotional value. By building shelters, palaces and temples, architecture always spoke about Fear, Vanity and God, thus rendering visual consistency to these basic traits of human nature. No matter how humble or sophisticated the building is, no matter how simple or complex its strategy, these concepts are incorporated in the act of building. The fear of vanishing into the void, the lust for power and the identification with divinity can bear different shapes in everyday life, but architecture seems to be the essential medium for the manifestation of this anthropologic triad.” This quotation is not only an artistic manifesto, but it also launches, at the beginning of the year 2000, the concept of “emotional architecture” that triggered a long term project of research on the visual structure of the city.

Emotional Architecture is thought to be a project of reflection and analysis of the urban paradigm in a contemporary context, in Romania and internationally.

Both a general framework and a content in itself, architecture is thus outlined as a particular chapter in the interests of the artist. The culture of trauma, the dislocation, the uniformity, the ’demolition’ of individual identity (be it artistic, social, affective) are placed into perspective through both video and photographic means. By avoiding the documentary narrative approach Călin Dan re-structures conceptually the visualization of the city.

Sample City[2] proposes a non-linear analysis of Bucharest using visual landmarks activated by a mobile agent: the man carrying the door / Păcală (a locally famous folklore character, in the line of Tijl Uilenspiegel, Nastratine Hodja, the Shakespearean buffoon etc.). Within this project Călin Dan uses video stills as photographs, in order to underline the expressivity of the visual discourse. By exploiting the monumental aspect of buildings, the photographs realized around this film are enlarged to the size of advertising banners, then printed on the same material used for ad campaigns in public spaces, and finally are placed in dialogue with the hosting architecture, the gallery / museum space. The man with the door, a production photo used as cover image for the publication accompanying the project, imposed itself as an icon of international stature, as visual identity (poster / invitation card / cover of the catalogue) for more than five events, out of which we can mention the 2006 Sidney Biennial that used this icon at the level of the entire city, independently of the artist's specifications.

A second component of *Emotional Architecture* investigates the architecture of power. If *Sample City* proposes an open space visual itinerary where the presence of nature sketches the regenerative potential transferred to the urban context, *Trip* is an exercise of “dissection” of a building looked upon as an organism made out of concrete, animated from within by a chaotic human

Martor la spectacolul uneia dintre cele mai agresive amputări vizuale a Bucureștiului - demolarea în anii '80 a cartierului Uranus - Rahova, pentru a face loc unei ’imagini’ a puterii prin celebra Casă a Poporului - Călin Dan și-a canalizat preocupările către parcurgerea și memorarea elementelor de arhitectură capabile să păstreze ’spiritul locului’, potențându-le valențele emoționale.

“De ce este arhitectura așa un subiect obsesiv în cultura actuală? Poate datorită valorii sale emoționale intrinseci. Prin construirea de adăposturi, palate și temple arhitectura a vorbit întotdeauna despre Frică, Vanitate și Dumnezeu, dând astfel consistență vizuală celor trei trăsături de bază ale naturii umane. Indiferent cât de umilă sau sofisticată este construcția, ori cât de simplă sau complexă strategia, aceste concepte sunt încorporate în actul construirii. Frica de dispariție, măsura puterii și identificarea cu divinitatea pot lua nenumarate forme în viata de zi cu zi, dar arhitectura pare să fie mediul esențial de manifestare a acestei triade antropologice”. Acestă notație nu este doar un manifest artistic ci lansează, la începutul anilor 2000, conceptul de “arhitectură emoțională” ce a declanșat un proiect pe termen lung de cercetare a structurii vizuale a orașului. *Arhitectura*

Dispariția lui Tarkovsky / *Tarkovsky's Disappearance_06*, 2005



Emoțională este un proiect gândit ca o platformă de reflectare și analiză a paradigmei urbane în context actual, românesc și internațional.
Deopotrivă element cadru și conținut, arhitectura se conturează astfel ca un capitol aparte în preocupările artistului. Cultura traumei, dislocarea, uniformizarea, 'demolarea' identității individuale (artistice, sociale, afective) sunt puse în perspectivă deopotrivă prin mijloace video și fotografie. În *Arhitectura Emotională* Călin Dan folosește pentru prima dată capturi video ca fotografii pentru a potența expresivitatea discursului vizual. Evitând abordarea documentar narativă, el restructurează conceptual reperele vizuale ale orașului.
Proiectul *Sample City*[2] propune o analiză non lineară axată pe elemente vizuale activate de un agent mobil: omul cu ușa / Păcală. Exploatând aspectul monumental, fotografiile realizate în jurul filmului cu același titlu sunt realizate la dimensiuni mari și sunt puse, prin materialul suport ("banner"-ul folosit în campaniile publicitare) și prin soluția de expunere, în dialog cu arhitectura gazdă. *Omul cu ușa,* o fotografie de producție din timpul filmării, folosită ca imagine emblematică pentru coperta publicației ce însoțește proiectul, s-a impus ca *icon* la nivel internațional, devenind semnul de identitate vizuală (afiș, invitație și / sau coperta catalogului) pentru mai bine de cinci evenimente artistice majore, printre care Bienala de la Sidney 2006 a activat, într-un mod independent de intenția artistului, acest *icon* la nivelul întregului oraș.
O a doua componentă a proiectului *Arhitectura Emoțională* investighează arhitectura puterii. Dacă *Sample City* propune un traseu vizual exterior în care prezența naturii schițează potențialul regenerativ transferat contextului urban, *Trip* este un exercițiu de 'disecție' a unei arhitecturi în cadrul căreia prezența umană devine structura umorală vitală a unui organism de beton. Călin Dan se joacă adesea cu sensul nu doar în accepțiune semiotică ci și fizică, plasând adesea imaginile răsturnate pe o parte sau complet. Și aici fotografiile și capturile video iau în posesie locul și invită la un traseu de lectură emoțională ce explorează arhitectura ca spațiu, ca detaliu, ca articulare de sensuri și tensiuni[3].
O altă strategie de cercetare vizuală prin fotografie pe care o distingem în lucrările lui Călin Dan este descompunerea mecanismului publicității în paralel cu punerea în chestiune a fenomenului globalizării și a pierderii identității. Vulgarizate de către strategiile campaniilor publicitare prin transformarea în etichetă de produs, repere ale istoriei și artei sunt colecționate și apropriate de Călin Dan prin prelucrare digitală. Recontextualizate, imaginile rezultate jalonează teritorii naturale[4], se localizează prin asociere cu elemente emblematice[5] sau se inserează ca "neo-

presence. Călin Dan plays often not only on the semiotic meaning of the building, but also on its physical meaning, by partly or completely flipping the images from their original position.
Here also the photos and video stills take into possession the place and invite to an itinerary of emotional reading, exploring architecture as space, as a detail, as an articulation of meanings and tensions[3].
Another strategy for photographic analysis in Călin Dan's work is the deconstruction of the mechanisms of advertising, parallel with the questioning of globalization and its offspring - the loss of local identity. As a current commercial strategy, landmarks of history and art are debased, transformed into product labels; these are identified and collected by Călin and then appropriated through digital intervention. The resulting images are re-contextualizations marking natural territories[4]; they become localized through association with emblematic elements[5]; or are inserted as "neo-monuments" of the consumerist age into utopian / fictional landscapes[6]. It is interesting to note that all these strategies do not define a chronological itinerary in Călin Dan's work, but they can coexist if the final goal of the artistic enterprise demands it. The ability to navigate from one approach to another confirms the status of the contemporary artist both as an attractive force and as a generator of concepts and attitudes.

Notes:

[1] *The Conspiracy of Light* - produced in 1997 for the exhibition *The Hidden City* (De Vleeshal Middelburg, curator Lex ter Braak), is concerned with the rediscovery of architecture as a state of mind. *The Conspiracy of Light* had two components: an integrated intervention in the urban landscape using the Medieval maps of the heart in order to redefine the old center as a poetic itinerary, tracing/naming by feelings a new map of the city. Street signs bearing the names of feelings or mind states (frustration, confusion, love, melancholy, surprise, etc.) were placed on the facades. Most of these small side streets (steegjes) were previously nameless. The second component was the photo installation that re-contextualized the intervention in urban space.

[2] Presented for the first time within the solo exhibition *Emotional Architecture* organized at the National Museum of Contemporary Art / Kalinderu Media Lab, Bucharest; in 2005 the project was invited as an independent video installation or accompanied by photos in the solo show *Lost in Transition* - Vaal Gallery, Tallinn; within the manifestation *Paradoxes: the embodied city,* organised by the Gulbenkian Foundation, Lisbon; it was also present at the International Biennial of Contemporary Art - We Are the Artists Prague; at Biennale Cuvée, OK Centrum, Linz; and in 2006 at the Sidney Biennial.

[3] Presented for the first time within the Sidney Biennial, *Trip* is also the object of a personal exhibition in the *Hague: sony/wmf/pp. Trip. SampleCity.* Three takes on Emotional Architecture, Stroom, 2006.

[4] The *Golden Age* installation, produced in 1996 (Buitendijks, Ferwerderadeel, Friesland), consisted of a series of flags, referring to Medieval war equipment, bearing the images of labels on bottles or food products, and placed in a natural environment, in the Frisian polders.

[5] The series of posters exhibited in public space within the project *Going Public '05. Communities and Territories. From Balkans to Baltic* utilizes again the subject of "famous objects", placed now in the shadow of the locally famous Modena dove.

[6] The *Monuments and ruins* series, presented within the solo exhibition *Something old, something new, something borrowed, something blue* at Galeria Nouă in 2005, plays again on the idea of labels, placing the image of the objects as monuments within the engravings of Piranesi that depict urban ruins.

monumente" ale consumerismului în peisaje utopice / fictive[6]. Este interesant de remarcat că toate aceste strategii ale lui Călin Dan nu definesc un parcurs cronologic ci ele pot coexista în funcție de finalitatea demersului. Abilitatea de a naviga de la una la alta confirmă statutul artistului contemporan de atractor și simultan de generator de concepte și atitudini.

Note:

[1] *The Conspiracy of Light* a fost realizat în 1997 pentru expoziția *The Hidden City,* De Vleeshal, Middelburg - un eveniment complex ce propunea redescoperirea arhitecturii ascunse a orașului (curator Lex ter Braak). *The Conspiracy of Light* a avut două componente. Prima - o intervenție integrată în peisajul urban, rapel la hărțile medievale ale sufletului - redefinește centrul vechi al orașului ca parcurs poetic, trasând / numind prin sentimente o nouă hartă. Placuțe purtând inscripționate sentimente sau stări (frustrare, confuzie, dragoste, melancolie, surpriză etc.) au fost amplasate pe fațade în străzi dosnice, devenind astfel toponimice de uz curent, mai ales că o mare parte dintre aceste stradele *(steegjes)* nu purtau nici un nume. A doua componentă a fost instalația de fotografie ce recontextualiza intervenția în spațiul urban

[2] Prezentat prima dată în cadrul expoziției personale *Arhitectura Emoțională* organizată în 2003 la Muzeul Național de Artă Contemporană / Kalinderu Media Lab, București proiectul a fost invitat ca instalație video independentă sau însoțită de fotografii în următoarele evenimente: 2005 - expoziție personală la Tallin, Galeria Vaal; *Paradoxes: the embodied city*, Fundația Gulbenkian, Lisabona; International Biennial of Contemporary Art *We Are the Artists,* Praga; Biennale Cuvée, OK Centrum, Linz; 2006 - Bienala de la Sidney ș.a.

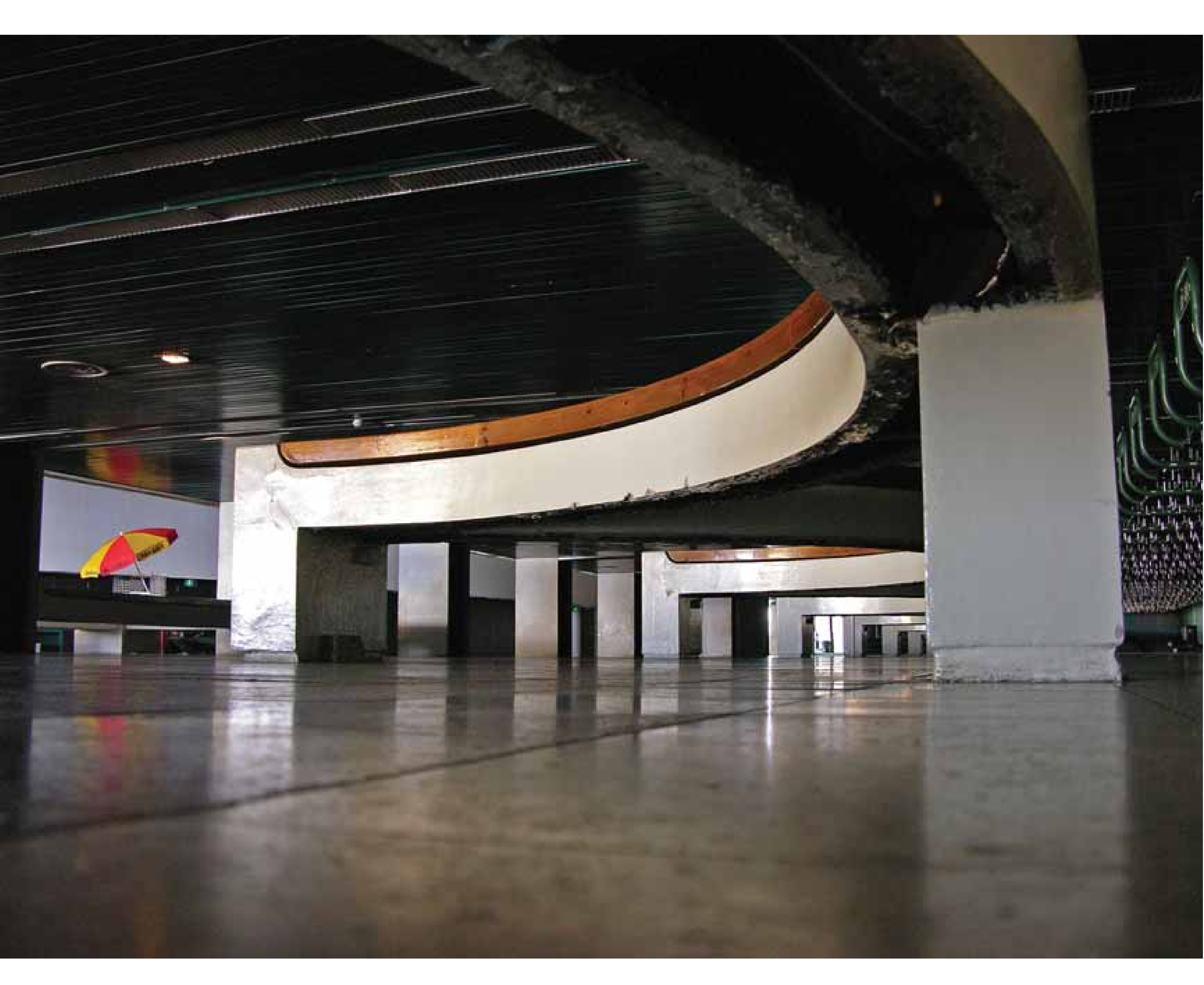
[3] Prezentat prima dată în cadrul Bienalei de la Sidney, *Trip* face obiectul expoziției personale a artistului de la Haga: *sony/wmf/pp. Trip. SampleCity. Three takes on Emotional Architecture,* Stroom, 2006.

[4] Instalația *Golden Age,* realizată în 1996 (Buitendijks, Ferwerderadeel, Friesland), a fost compusă dintr-o suită de steaguri, cu referire la recuzita de război medievală, ce amplasau imagini reproducând etichete de sticle sau produse alimentare în spațiul natural al polderelor frisone.

[5] Seria de afișe expuse în spațiul public în cadrul proiectului *Going Public '05. Communities and Territories. From Balkans to Baltic,* Modena, 2005 reia tema "obiectelor celebre" plasate în umbra porumbelului de Modena.

[6] Seria *Monumente și ruine* prezentată în cadrul expoziției personale *Something old, something new, something borrowed, something blue* Galeria Nouă, 2005, reia tema etichetelor plasând imaginea obiectelor ca monumente în cadrul gravurilor cu ruine de oraș ale lui Piranesi.

Dispariția lui Tarkovky / Tarkovsky's Disappearance_02, 2005



Duo van der Mixt

Mihnea Mircan

Invited to take part in a public art project initiated by the Czech Center in Bucharest, Duo van der Mixt contributed an ample billboard, to be installed instead of the regular advertisement for the cheapest and most effective product in the world, near a busy market in Bucharest. In the photograph, a group of young people appear convulsed with laughter - they publicly communicate the secret of their solidarity, without giving away the punch-line. This remarkable piece functions as pure *punctum,* in opposition to the elaborate *studium* afforded by earlier projects by Duo van der Mixt, which delved into the dysfunctions of cityscape and civic spirit. It works as a moment of suspension, evidently alien to the aimless flux of the city, the network of random trajectories and empty stares. Opaque and transparent at the same time, it produces the climax in a narrative we have missed, or perhaps an anticlimax in a story about us, the streets and communities of contemporary Romania.

I believe the photograph is a subtle comment on the possibilities and effectiveness of public art. What is the appropriate interface between the world of galleries and biennials and, on the other hand, the realm of practical emergencies? Against what criteria can the radiant optimism of engaged art be tested? What to display in public space, what sort of

Invitați să ia parte la un proiect de artă publică inițiat de Centrul Ceh din București, Duo van der Mixt au instalat o fotografie, în locul reclamei pentru cel mai ieftin și eficient produs din lume, pe un panou publicitar de lângă o piață aglomerată din București. În fotografie, un grup de tineri apar râzând în hohote, aproape spasmodic - ei comunică public secretul solidarității lor, dar nu și poanta. Fotografia funcționează ca un *punctum* pur, față de *studium*-ul elaborat din proiecte anterioare de Duo van der Mixt, care tratau disfuncțiile peisajului și spiritului urban, ca un moment izolat de fluxul fără noimă al orașului, rețelei de traiectorii aleatorii și priviri goale. Imaginea este punctul culminant într-o poveste pe care am ratat-o, sau poate anticlimaxul într-o poveste despre noi, străzile și comunitățile din România contemporană.

Cred că fotografia este un comentariu subtil asupra posibilităților și eficienței artei publice. Care este interfața potrivită între lumea galeriilor și bienalelor și, de cealaltă parte, lumea urgențelor practice? Prin ce criterii poate fi verificat optimismul radios al artei angajate? Ce anume poate fi expus în spațiul public, ce monumente pot fi înălțate de artiștii de astăzi? Monumente de hârtie pentru filosofi subversivi, ilustrații sau metafore ale vieții în comun, portrete mărite ale trecătorilor care nu știu că sunt fotografiați? Billboardul Duo van der Mixt întrerupe discursul “relațional” care a dominat și a format tipurile de interacțiune artistică din lume în ultimii ani, având de obicei ca rezultat multe cești de ceai pe gratis, vopsirea fațadelor unor blocuri de locuințe prost construite, statistici ale nefericirii, implicarea comunităților defavorizate, fetișizarea imigrantului și eternul “curry pentru refugiați”. Duo van der Mixt dezaprobă aceste forme de fericire relațională și consens rapid, toate derivând din premisa netestată că arta ar avea ceva în comun cu democrația și că stabilirea de relații este în mod necesar ceva bun. Un “portret al artistului”, într-un fel, fotografia produce distanță și apare ca o retragere, nu neapărat semn al înfrângerii. Lipsește bula care să ne spună de ce râd cei doi artiști și prietenii lor: poate e vorba de utilitatea artei și de problemele autonomiei și solidarității.

Unul dintre proiectele anterioare ale Duo-ului, *The Very Best of Red, Yellow and Blue,* arhivează demența publică care a împânzit / stăpânit / pus stăpânire pe străzile Clujului vreme de mai mulți ani. Între 1992 și 2004, Clujul a fost condus de naționalistul Gheorghe Funar, votat în mod sistematic de către locuitorii români ai orașului pentru vagi abilități manageriale, dar și ca avertisment pentru un adversar la fel de vag: minoritatea maghiară din oraș. Funar s-a grăbit să răsplătească acest efort și să le administreze etnicilor maghiari o lecție despre

Best Product Ever, 2006
billboard, 3x6 m
Courtesy Centrul Ceh București



monuments can be erected by today's artists? Paper monuments to subversive thinkers, illustrations or metaphors of communal life, large-scale images of unsuspecting pedestrians? The billboard by Duo van der Mixt disrupts the "relational" discourse that has dominated and shaped forms of artistic interaction around the world over the last years, generally resulting in many cups of free tea, painting façades of poorly built housing blocks, statistics of misery, the involvement of underprivileged communities, the fetishization of the immigrant and the default "curries for refugees". Duo van der Mixt disprove these forms of relational happiness and fast consensus, all deriving from the untested premise that art might have something in common with democracy and that establishing relations is necessarily a good thing. A "portrait of the artist", in a sense, the photograph produces distance and acts as withdrawal, not necessarily powerless. And then there is the disquieting absence of the speech bubble to tell us what the two artists and their friends could be possibly laughing about. It might have something to do with the usefulness of art and questions of autonomy and solidarity. One of the previous projects of the Duo, *The Very Best of Red, Yellow and Blue,* archives the public dementia that marred the streets of Cluj for many years, in tandem with the Duo's interest in the neuroses of an immature political and social system. Between 1992 and 2004, Cluj had been ruled by the nationalist Gheorghe Funar, a representative of far-right extremism. He was systematically





românitate. Pentru a preveni orice pretenție de autonomie și a înlătura orice incertitudine geografică și politică, aceștia au fost expuși sistematic simbolurilor naționale. Obsesia de proclamare a identității naționale, în absența unui conflict real, a dus la vopsirea în cele trei culori ale steagului românesc a practic orice putea fi suportul unei asemenea exhibări agresive și absurde. Străzile Clujului au avut parte de tratamentul tricolor *full-package* și peisajul citadin a devenit un manifest redundant și grotesc al suveranității, al victoriei într-o bătălie care nu s-a dat. Duo van der Mixt au strâns o arhivă impresionantă de obiecte și fixații, acte ratate și frustrări tricolore, documentând modul în care o decizie politică îndoielnică se strecoară și ia în posesie mințile celor expuși la ea. Ironia proiectului face vizibile acele porțiuni neexplorate ale mentalului colectiv românesc, în care ambiții nerostite, întrebări fără răspuns și interpretări superficiale ale istoriei se reflectă reciproc.

pagina alăturată / opposite page:
The Very Best of Red, Yellow and Blue, 2002 - 2004

The Very Best of Red, Yellow and Blue, 2005
obiecte arhivă / objects archive
Courtesy KunstRaum Goethestrasse, Linz



voted by Romanian inhabitants for hazy managerial abilities, but also as a warning to a dimly perceived enemy: the large minority of Hungarians in the city. Funar was eager to reciprocate: teaching Hungarians a lesson and stamping out any demand for autonomy meant exposing them systematically to symbols of Romanianness, in order to dispel any geographic and political uncertainty. His compulsion of proclaiming national identity led to painting in the three colors of the Romanian flag virtually anything that lent itself to such an aggressive display of inanity. The streets of Cluj got the full tricolor treatment and the cityscape became a redundant and grotesquely triumphant manifesto of sovereignty. The extravaganza was diligently documented by Duo van der Mixt in an impressive archive. The collection consisted of tricolor objects and fixations, *actes manqués* and frustrations, documenting the way in which a highly questionable political decision seeps into the minds of those subjected to it. Another target of irony is that large, unexplored portion of the collective psyche, where untold ambitions, unsolved questions and hasty interpretations of history lurk and reflect each other.

Dura Lex Ecclesiae consists of a few photographs and three scale models presenting various stages in an elaborate process of destruction, through which the Greek-Catholic church in the Transylvanian village Ungheni is engulfed and finally destroyed by an Orthodox church, whose scale is determined not by liturgical needs and by the

size of community, but by the need to annihilate the previous edifice, belonging to the other - hated or despised - confession. This medieval tactic of demolishment, insensitive to notions of tolerance and architectural heritage, stipulates, with perverse common sense, that destruction should not take place in broad daylight, therefore the first church is first made invisible by the new one and then torn down. This mindset resembles a mock crusade, in times of alleged religious freedom, and replicates the communist program of expropriation and displacement of

Dura Lex Ecclesiae, proiect compus din câteva fotografii și trei machete, prezintă mai multe etape dintr-un proces elaborat de distrugere prin care biserica greco-catolică din satul transilvănean Ungheni este înghițită și în cele din urmă înlocuită de o biserică ortodoxă, a cărei scară nu este determinată de nevoi liturgice sau de dimensiunea comunității, ci doar de nevoia de a anihila edificiul anterior, aparținând celeilalte comunități, detestate sau disprețuite. Această tactică medievală, insensibilă la noțiuni de toleranță și patrimoniu, stipulează cu bun-simț pervers că distrugerea nu trebuie să se desfășoare la lumina zilei: prima biserică este mai întâi făcută invizibilă de către cea nouă și abia apoi distrusă. Iar această cruciadă ridicolă, în vremuri de presupusă libertate religioasă, reproduce programul comunist de expropriere și strămutare a confesiunii greco-catolice, interzisă în 1948, legalizată după 1989, doar pentru a fi expusă unei intoleranțe interconfesionale dobândite politic. Duo van der Mixt au ales acest șantier al

Dura Lex Ecclesiae 1 - 2 - 3, 2005





distrugerii dintre mai multele studii de caz posibile pentru că era “în lucru”, permițând vizualizarea simultană a secolelor diferite între care se mișcă România. Fotografiile și machetele arhitecturale ale demolării arată un “ce va fi fost” al bigotismului și violenței, avansând vertiginos spre viitor.

the Greek-Catholic confession, banned in 1948, legalized after 1989, only to be exposed to politically acquired inter-confessional intolerance. Duo van der Mixt chose this destruction site from the many possible case studies because it was “in progress”, allowing the simultaneous visualization of layers, and the visualization of the disparate centuries in which segments of the country live. Time-images of a particular kind, the photographs and architectural models of destruction show the “what will have been” of bigotry and violence, vertiginously advancing towards the future.

Dura Lex Ecclesiae, 2005
fotografii și machete / photos and models
vedere din expoziție / installation view
On Difference #1, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart
Courtesy Württembergischer Kunstverein





Maria Drăghici

Cosmin Moldovan

At the beginning of 2005, I was going to the opening of an exhibition by one Maria Drăghici, which took place at the Sex Trade Gallery, Tom Wilson's home gallery. There I found myself pleasantly surprised by the maturity of a photo exhibition printed on... low quality paper. *Hope & Nostalgia* brought a smile to my face, despite of the malicious critique of the materials used in the exhibition. The sentimental humour shown in the comparisons of family photos and interna-tionally renowned photography of the same period gave a certain DIY feeling to the low-quality technique used, the feeling of a highly personal framing of the "memories" of others.

This is how I discovered Maria Drăghici the photographer. Until that time I had only been familiar with her painting (at the same time I also discovered that she also does stage design for contemporary theatre). Maria is part of the new wave of artists that elegantly shift between media, giving total freedom to sight, formal observation and visual production.

In *Hope & Nostalgia,* Maria provides a juxtaposition of two opposing worlds (the artist's methods are rooted, as she claims, in dichotomies such as analogue / digital, interior / exterior, image / reality, amateur / professional, to stage / to un-stage), first the universe of the family photo album, an amateur oeuvre compared with the universe of world-famous, iconic photography, then the capitalist world compared with the blooming communist society, all of this in a touching, even if sometimes groundless photographic ready-made.

Although overtly rhetoric and narrowing the spectrum of interpretation, these asso-ciations are nonetheless sufficiently flexible to provoke the sentimentalism inherent to that age (at this stage I hesitate, unsure whether Maria is trying to communicate herself or merely trying to

Pe la începutul lui 2005 mergeam la vernisajul unei anume Maria Drăghici în *home-gallery*-ul lui Tom Wilson, Sex Trade Gallery, unde m-am trezit surprins de maturitatea unei expoziții de fotografie printată pe hârtie… de proastă calitate. Cu toate acestea, *Hope & Nostalgia* mă făcea să zâmbesc, indiferent cât de malițioasă ar fi fost critica mijloacelor expoziționale folosite. Umorul sentimental al comparațiilor dintre fotografiile de familie și cele cu notorietate internațională făcea din tehnica poveră definitorul unui feeling de DIY, de decupaj foarte personal din "amintirile"… altora. Așa am descoperit-o pe Maria în ipostaza ei de fotografă (știam doar că pictează, mai apoi am aflat că face și scenografie de teatru contemporan), făcând parte din noul val de artiști ce se mișcă nonșalant în orice medium, dând libertate totală privirii, observației formale și producției vizuale.

În *Hope & Nostalgia,* Maria abordează juxtapunerea a două lumi diametral opuse (artista extrăgându-și metodele artistice, după cum însăși spune, din antinomii de genul *"analog / digital; interior / exterior; imagine / realitate; amator / profesionist; to stage / to unstage; etc."*), pe rând, cea a albumului de familie, operă de amator, cu cea a unor fotografii faimoase, iconice, apoi cea a societății capitaliste cu cea a comunismului înfloritor, printr-un înduioșător, deși pe alocuri gratuit *ready-made*



Din seria / From the series: About Time, 2005

fotografic. Vădit retorice și nelăsând loc unei largi arii interpretative, aceste asocieri sunt totuși suficient de flexibile ca să provoace sentimentalismul inerent epocii (aici ezit, nu sunt sigur dacă Maria se transmite pe sine sau doar mă manipulează emoțional ca privitor) și mizează pe nevoia unei identificări culturale, simultan prin asemănare și diferențiere: situații și personaje similare, îmbibate însă de contextul local inseparabil, care te fac să vezi în același timp cât de uniforme sunt situațiile de viață ale oamenilor și "cum era la ei față de cum era la noi". Fotografiile de familie mă obligă la o privire Barthes-iană, căci văd în ele detalii ce lucrează în profunzimea memoriei mele afective (a mea și a tuturor copiilor clasei muncitoare născuți pe la sfârșitul anilor '70), ele sunt aceleași în albumul tuturor: prima plimbare pe lângă cărucior, cu fratele mai mare sau cu copilul vecinului, "permanentul" mamei, pozele clișeu cu cercetători (întotdeauna) la microscop de la începutul almanahului *Cutezătorii* etc. Maria se amuză găsind pentru aceste *item*-uri a căror existență o concepem "numai la noi, în România și numai atunci, pe vremea lui Ceaușescu" imagini corespondente ale occidentului, adresându-li-se pentru asta fără rezerve lui William Klein, Nam Jun Paik sau Lewis Hine.
Proiectul *About time* (pentru care a fost nominalizată în 2006 la Premiul Henkel



manipulate me as a viewer) and they stake on the need for cultural identification by the simultaneous use of resemblance and differentiation: similar situations and people which bear the marks of their local context, marks which at the same time let you see the uniformity of life situations and of "what it was like for them and what it was like for us in those days."
The family photos force me to adopt a Roland Barthes-like perspective, because I see in them details that work at the depth of my emotional memory - my memory, but also that of all the other children born into the working classes towards the end of the 1970s. These things are common to everyone's family album: the first walk beside the pram, the older brother or the neighbour's child, a mother's new "perm", etc.
Maria finds amusement in discovering Western counterparts for what we always thought existed "only in Romania, and only then, in the time of Ceaușescu", and she makes unrestrained use of the stills of William Klein, Nam Jun Paik and Lewis Hine.
The *About time* project (for which she was nominated for the 2006 Henkel Photo-graphy Prize) is an intertextual essay, in which image and time translate into or disguise themselves as one another.
Out of these diptychs, a juxtaposition (once more used as a method) of numbers articulated in frozen declarations of a digital age and of grey images from every-day life, Maria Drăghici produces a series of photographic phrases, both sharp and elusive, in which time is a matter of personal perception.
In trying to find a starting point for a logical interpretation, I only discover a diluted form of narration, *au relenti,* a time so intense, bloated to the point of bursting, at which moment-objects of the cycle *0.34 - 0.34* become diaphanous and freeze, without becoming "stills", thus leaving their contin-gency aside.
It is as if half the sight had remained locked up in the darkness of a cupboard looking at a

Din seria / From the series*: About Time,* 2005





21:19

digital clock, while the other half records the contour of a tree whose profile adheres to the concrete wall of a block of flats, two pillows in the morning after waking, the black siphon that perseveres in drilling a hole through the whiteness of a sink, a scarf, a man's pigtail, the acrobatics of a person carrying two water bottles, a space that can be seen through a plastic foil. Maria stirs jealousy between the two halves: one is overwhelmed by intimate time but is also blind; the other savours the image but cannot translate it into time.

If About time were an essay, the In time series, which from a morphological point of view appears to be linked to the former, would be a photo story suspended in a one-second cycle. Things evolve in a voluptuous manner into images juxtaposed with a background of superimposed and frustratingly illegible

pentru fotografie) e un eseu intertextual în care imaginea și timpul se camuflează una într-alta, se traduc una pe cealaltă. Din aceste dipticuri, juxtapunere (din nou folosită ca procedeu stilistic) de cifre articulate în declarații înghețate ale unui timp digital și de imagini grizate ale cotidianului, Maria Drăghici produce o serie de fraze fotografice, pe cât de clare, pe atât de eluzive, în care timpul e o chestiune de percepție personală. Încerc să-mi iau un reper interpretativ logic, însă descopăr o narațiune diluată, *au relenti,* un timp atât de intens, umflat la limită, în care obiectele-moment ale ciclului *0.34 - 0.34* devin diafane și îngheață fără a fi "instantanee", debarasându-se astfel de latura lor contingentă. E ca și cum jumătate de privire ar sta închisă în beznă într-o debara, privind un ceas digital, în timp ce cealaltă jumătate de privire ar înregistra simultan grafismul unui copac profilat pe betonul unui bloc, două perne dimineața după sculare, sifonul ce găurește insistent albul unei chiuvete, un voal, codița unui tip, echilibristica unui personaj cu două bidoane de apă, un spațiu ce se întrevede printr-o folie de plastic. Maria produce gelozie între jumătățile privirii: una este copleșită de

Hope & Nostalgia_10, 2006





William Klein 1955 - Outskirts 1967

hope & nostalgy

intimitatea timpului, dar oarbă; cealaltă savureaza imaginea, dar îi e imposibil s-o traducă temporal.

Daca *About time* era un eseu, seria *In time,* aparent legată morfologic de aceasta (dar doar aparent), e un *story* fotografic suspendat într-un ciclu de o secunda. Lucrurile evoluează voluptuos în imagini pe fundalul unor fraze suprapuse, frustrant de ilizibile, funcționând ca titrare parcă a unui incontrolabil flux mental. Tot ce reușesc să citesc e “I want to have a cigarette and drink coffee” și senzația de simultaneitate mi se insinuează din ce în ce mai intens. Timpul pare a nu mai fi protagonistul, ci un simplu *background* pe care Maria lansează o ficțiune-capcană, printr-o combinație de înscenare și simplă extragere din cotidian: un personaj, o tânără femeie purtând perucă roșie cu cornițe și pozând teribil și glorios ca *sleezy bitch* alăturată imaginii unui Volkswagen-broscuță, a unui colț de cameră cu icoane tipărite și a unei oale de noapte induce seriei o nuanță de comentariu social (senzația de *fake* e pregnantă, și o simt intenționată). Sau poate un iz autobiografic. Al cui e acel flux mental titrat? Al personajului sau al autorului?

phrases that function as a subtitle for a seemingly uncontrollable stream of consciousness. All I am able to decipher is, “I want to have a cigarette and drink coffee”, and the sensation of simultaneity inoculates itself in an intense manner. Time no longer seems to be the main character: it provides a simple background onto which Maria launches a gripping fiction, using a combination of framing and simple extraction from everyday life. A young woman wearing a red wig with little horns, in a terrible but glorious sleazy bitch pose, juxtaposed with the image of a Volkswagen Beetle, the corner of a room containing printed icons, and a chamber pot, bring a nuance of social critique to the series (the sensation of “fakeness” is overwhelming and I feel it to be intentional). There might also be a hint of autobiography. To whom does this

Hope & Nostalgia_9, 2006



subtitled stream of consciousness belong: the character or the author? The coffee and the cigarette - points of temporal suspension, the panacea of relaxation and conversation - complete the fiction, overtly feminine, seductive. for dramatic effect. Beyond all of this I can see the colour red, the kind of red that clearly excites the camera, which the camera records convulsively, in search of the formal and compositional aspects integrated by Maria into her diptychs.
Maria's interests do not stop there: she takes advantage of the medium of photography in her formal quests into the urban environment, one of the themes that dominate her recent work (the last project she worked on, *The Sensitive Map,* is a collective initiative to revitalise the Uranus - Rahova area of Bucharest by involving inhabitants in artistic and civic activities).

Cafeaua și țigara - puncte de suspensie temporala, panacee ale relaxării și conversației - întregesc această ficțiune, feminină în mod afișat, ademenitoare pentru interpretări dramatice. Dincolo de toate acestea văd roșu, un roșu ce excită nedisimulat aparatul de fotografiat, iar acesta îl înregistrează convulsiv în căutări formale și construcții compoziționale integrate de Maria în dipticurile sale.
Preocupările Mariei nu se opresc însă aici, ea profitând de mediul fotografic pentru căutări formale în mediul urban, una din temele ce domină activitatea recentă a artistei (ultimul proiect la care a participat, *Harta sensibilă,* e o inițiativă colectivă ce urmărește revitalizarea zonei Rahova - Uranus prin implicarea locuitorilor săi în activități artistice și civice). Artista folosește uneori fotografia ca bază a creațiilor sale video, unul dintre cele 5 filme ale proiectului *Browser 1* având astfel la bază *snapshot*-uri ale tinerei lumi mondene ce populează vernisajele și evenimentele bucureștene.
O fotografie personală, pe alocuri aridă, dar totuși feminină și pătrunsă de angoasele lumii contemporane - asta ne oferă Maria Drăghici în ipostaza ei

Hope & Nostalgia_11, 2006




fotografică, integrată, așa cum îi stă bine unui artist vizual al începutului de secol, într-o viziune artistică pentru care mediul se transformă din zeu în unealtă accesibilă și care folosește la fel de savuros pictura, scenografia, acțiunea, performance-ul ori video-ul, sau pe toate în doze diferite, fără constrângeri, în același produs artistic.

Sometimes she also uses photography as the starting point in her video creations. One of the 5 films in the *Browser 1* project, for example, consists of snapshots of the young and smartly-dressed people who populate exhibition openings and events in Bucharest.
A personal kind of photography, though sometimes austere, nevertheless very feminine and afflicted by the anguish of the present-day world: this is what Maria Drăghici, through her photography, offers as only one of the means of creating an integrated artistic vision - a vision characte-ristic of artists at the outset of the 21st Century, for whom the medium is transformed from god or idol into an accessible tool. She produces works that, with the same versatility, incorporate painting, scenography, action, and video art perfor-mance, all in different combinations and free of all constraints.

Hope & Nostalgia_7, 2006





Daniel Gontz

Mihnea Mircan

Daniel Gontz's ongoing project re-negotiates the position of the Romanian artist in relation to “poverty and the ridicule”, described on one occasion by Călin Dan as the great state secrets of the country, but also in relation to an international art market that still has an inordinate appetite for exoticism, even if it claims to have seen the wrongness of its ways and to be doing much better. What to “sell”, then, in order to produce a viable discourse, where to position oneself between observation of and participation to poverty, the ridicule, historical delay, loss and social trauma? What should images inoculate their viewers, according to which politics of representation and perception; how to orchestrate political and social ideologies in the image and to whose profit? Chronologically and theoretically, we are today past the '90s and the “after-the-wall” shows - when Eastern art works finally made their way to Western museums and galleries -, where the “not-just-art” take, compulsively framing art works as testimonies of conflict and struggle, was dangerously close to “not-really-art”, making pieces almost unrecognizable behind political and historical attachments. As we are past the rhetoric of “blood and honey”, bazaar-like displays saturated by phantasms of the Balkans and the smoke of

Cel mai recent proiect al lui Daniel Gontz renegociază poziția artistului român față de “sărăcie și ridicol”, identificate la un moment dat de Călin Dan ca marile secrete de stat ale țării, dar și față de o piață artistică internațională care are încă un apetit necontrolat pentru exotism. Ce poate artistul român să “vândă”, ce tip de discurs e viabil atât artistic cât și economic, cum să se poziționeze între observarea și participarea la sărăcie, ridicol, întârziere istorică și dezarticulare socială? Ce ar trebui imaginile să le inoculeze privitorilor, conform căror politici de reprezentare și percepție, în avantajul cui?

Cronologic și teoretic, am depășit anii nouăzeci și expozițiile “post-zid” - când artiștii din Est și-au croit în cele din urmă drum în muzeele și galeriile occidentale - în care abordarea “nu-doar-artă”, catalogând obsesiv lucrări drept mărturii ale conflictului și traumei, era periculos de aproape de “nu-tocmai-artă”, făcând lucrările aproape de nerecunoscut în spatele anexelor lor politice și istorice. După cum am depășit expunerile de tip bazar, saturate de fantasme ale Balcanilor și de fumul de mici (ca o ceață de rău augur sau ca o aură, luați-o cum vreți), delimitând un teritoriu îndepărtat al conflictului și melancoliei, istoriei și utopiei. Dar nu întru totul. Gontz pornește de la imaginea emblematică a artei românești de după 1989, o fotografie din seria *Framing Bucharest* de subREAL, frecvent instrumentalizată în asemenea contexte expoziționale pentru a ilustra, în ciuda sa, această abordare împovărătoare a artei estice. Ca în toate lucrările din *Framing the Cities,* subREAL izolează și încadrează un fragment de arhitectură, în discontinuitate temporală și opoziție ideologică față de restul cadrului. Tropii reprezentării mimetice sunt aduși în joc în *trompe l'oeil*-ul istoric și politic. Performance-ul subREAL a fost refăcut, cu Daniel Gontz și Vlad Nancă jucând rolul maeștrilor și folosind același cadru. Iosif Király, din grupul subREAL, a apăsat pe buton și fotografia a fost reprodusă absolut fidel, lucru facilitat de faptul că locația este neschimbată, în ciuda anilor care au trecut. Nimic nu s-a schimbat acolo din punct de vedere arhitectonic și urbanistic, prin urmare lucrarea lui Gontz nu poate fi înțeleasă ca o demonstrație a prosperității liberale atotcuceritoare.

Gontz a urmat aceeași strategie pentru a reface una dintre *Reconstrucțiile* lui Iosif Király, un colaj din instantanee, temporal distincte, ale aceleiași locații. Ambele imagini refăcute au fost alegeri semnificative prin aceea că au fost folosite de diverși curatori și în diverse expoziții pentru a demonstra că Estul nu este nici Est nici Vest, ci un vast spațiu al contradicției, al auto-reflecției neîncetate și al enigmelor sociologice, care repetă și abandonează scenarii ale propriului trecut și viitor. Remake-urile semnalează apariția unei noi generații, mai puțin interesată de definirea Estului, mai puțin dispusă să se angajeze în forme de gesticulație



cevapcici (like a ominous fog or like an aura, take it as you will), delineating a remote and irreducibly alien territory of conflict and melancholy, history and utopia, “this” and “other” collapsed. Gontz decided to initiate the dialogue or polemic by using the emblematic image of post-revolutionary Romanian art, one of subREAL's *Framing Bucharest* photographs, often instrumentalized in such exhibition contexts to illustrate, in spite of itself, this take on art

culturală care pot fi descrise drept “invidie de geografie”, sau “invidie de istorie”, să reflecteze, à la Zenon, asupra paradoxurilor propriei marginalități. În măsura în care nu este doar o ficțiune cu manifest, această nouă generație ar putea imagina alte strategii de a scrie o istorie comună între Est și Vest. Remake-ul celor două fotografii închide, într-un fel, o eră: face modelul clasic prin faptul că a motivat o reproducere. Forțează generația anterioară să preia statutul de “maestru”, de neatins dar în același timp la distanță. Manevra lui Gontz simulează și produce canonul - mai întâi reprodus, apoi împins deoparte prin acte de diferențiere.

Un proiect anterior al artistului discută noile formele de producție și distribuție a cunoașterii, altfel spus marketingul contemporan al cunoașterii. Enunțul “cunoașterea este putere” a fost interpretat diferit în ultimii ani, după afirmația lui

Remake_Iosif Király - 2006



Lyotard că puterea și cunoașterea sunt “două aspecte ale aceleiași probleme”. Care este, de pildă, relația dintre cunoaștere-ca-putere și alte forme de putere, acum că știm despre departamentul de filosofie al armatei israeliene, menit să traducă gândirea post-structuralistă și situaționistă în tactici militare? În supermaketurile lui Gontz, rafturile cu produse au fost redenumite ca discipline academice și putem presupune fără a risca prea mult că magazinul gigantic este înconjurat de altele mai mici, care oferă produse de nișă, noile delicatese ale gândirii. Fotografiile manipulate cu supermarketuri sugerează că formele de producție și împărțire a cunoașterii proliferează astăzi conform unor hărți nu neapărat academice, unor noi interese, instrumente și criterii, că spațiul dintre radicalism și publicitate scade progresiv.

coming from the East. Like all works in *Framing the Cities,* this subREAL picture isolates and frames a fragment of architecture, in temporal discontinuity and ideological opposition to the rest of the setting, while the tropes of mimetic representation are brought into play in the historical and political *trompe l'oeil*. The subREAL performance was reenacted, with Daniel Gontz and Vlad Nancă playing the part of the masters and using the same

Remake_Teodor Graur - 2006



frame. The camera was operated by Iosif Kiraly of subREAL and the photograph was reproduced as faithfully as possible, something facilitated by the fact that the urban landscape of the location is the same as it was, in spite of passing years. Nothing has changed architecturally and urbanistically, therefore Gontz's piece is not to be understood as a demonstration of all-conquering liberal prosperity.

The same strategy was followed to remake one of Iosif Király's *Reconstructions,* in which temporally distinct snapshots of the same location are collaged to produce images of time seeping through places. Aside from being visually compelling, both remade images were significant choices inasmuch as they had been used by various international curators to show that East is neither East nor West, but a vast space of contradiction, ceaseless self-reflection and sociological conundrums, where scenarios of past and future are rehearsed and abandoned. The remakes signal the emergence of a new generation, less worried by defining the East, less eager to engage in forms of cultural gesticulation that can be described as “map envy”, or “history envy” respectively, to reflect, à la Zenon, on the paradoxes of its marginality. To the extent that it is not just a figment equipped with a manifesto, this new generation could imagine other strategies to write a common history between East and West. The remake of the two photographs closes, in a sense, an era: it renders the model classical by the



Market 1- 2, 2006





Market 3 - 4, 2006



fact that it has triggered a reproduction. It forces the previous generation into a "master" status, untouchable but also distant. Gontz's maneuver simulates the canon - first reproduced, then pushed away through acts of differentiation.

A previous project interrogates contemporary forms of knowledge production and distribution. It also indicates the rather unflattering fact that these processes today resemble knowledge marketing. "Knowledge is power" has been interpreted differently in recent years, after Lyotard's statement that knowledge and power are "two sides of the same question". What is, for instance, the relationship between knowledge-as-power and other forms of power, now that we know of the department of philosophy in the Israeli army, designed to translate post-structuralist and Situationist thought into techniques of modern warfare? In Gontz's manipulated photographs of supermarkets, the product types have been re-labeled as academic disciplines. And we can safely assume that the giant retail store is surrounded by smaller ones, trading in niche forms of knowledge and all sorts of specialist products - the new delicatessen of thought. The supermarkets suggest that forms of production and division of knowledge proliferate today in accordance with maps not necessarily academic, with new interests, instruments and criteria, that the gap between radicality and advertising progressively diminishes.

Teodor Graur - *Walk*

Anca Mihuleț

We are used to leaving traces in the cities we visit or inhabit as we attempt to strip them of their autonomy and make their spaces our own. We no longer speak of cities in terms of architecture or organisation; instead we identify them with a mental state or particular actions or feelings. We say space more often than city, as a reflection of the fact that we are moving towards a purely spatial way of existence.

Spatial practices cause cities to speak, to invent their own meta-language; Roland Barthes considered inhabiting, walking, building, the discovery of alleyways, passages, shortcuts, and road signs part of the semantics of the city[1].

Constantly undergoing intervention and transformation, contemporary cities have reached symbolic over-saturation and entered a crisis of utilisation. In this respect, the artistic production of recent years has focused its attention on the discovery of lived space, approaching the city as a fragment-totality[2], giving emphasis to everyday activities or specific areas of the city, with the intention of creating space.

In 2000, Teodor Graur produced the project *Walk,* taking as a starting point the repetitive actions, habits and the lack of ceremony characteristic to the daily life of the street wanderer. The photographic section of the project is accompanied by a video

Ne-am obișnuit să lăsăm urme în orașele pe care le locuim și le vizităm, atentând la autonomia acestora și apropriindu-ne spațiul. Nu mai vorbim despre orașe în termeni de arhitectură sau organizare, ci mai degrabă le identificăm cu o stare de spirit, cu anumite acțiuni specifice sau sentimente. Pronunțăm mai des cuvântul spațiu decât oraș, în aceeași măsură în care convergem spre o existență pur spațială.

Practica spațială este cea care determină orașele să vorbească, să-și alcătuiască un metalimbaj; Roland Barthes considera locuirea, plimbarea, construirea, descoperirea de alei, pasaje, scurtături, apoi semnele rutiere sau bornele kilometrice ca făcând parte din semantica orașelor[1].

Supuse constant intervențiilor și transformărilor, orașele au ajuns la o suprasaturare de simboluri și au intrat într-o criză de utilizare. În acest context, proiectele artistice ale ultimilor ani și-au îndreptat privirea spre descoperirea spațiului trăit, tratând orașul ca pe o totalitate-fragment2, punând accentul pe activități cotidiene sau pe anumite părți din oraș, cu intenția de a crea spațiu.

Pornind de la premisa acțiunilor repetitive, a obiceiurilor, a lipsei de ceremonial care caracterizează viața zilnică a celui care străbate străzile, Teodor Graur realizează în anul 2000 proiectul *Walk*. Pe lângă partea de fotografie, mai există un video și un film care poartă același titlu și se revendică de la aceeași idee - a mersului.

Folosirea fotografiei conjugată cu activitatea de performer îi îngăduie artistului să abordeze direct fiecare loc prin care trece, să devină parte din el și din istoria sa imediată. *Grey Made in Romania* și *Marks* întregesc problematica expusă în *Walk*, fiind prezentate împreună în cadrul proiectului *Context* aparținând lui Alexandru Patatics și Sebastian Bertalan, la Bienala de la Veneția din anul 2001.

Tensiunea, încărcătura politică sau ironia prezente în acțiuni anterioare, cum ar fi *Complex sportiv, Muzeul Teodor Graur* sau *Go West* au fost abandonate în favoarea unui demers mult mai relaxat și mai puțin critic, care ține mai mult de percepții decât de obiecții. Teodor Graur, prototipul artistului marginalizat în perioada comunistă se plimbă pe străzile și la periferiile capitalelor europene - Praga, Veneția, Istanbul, București - înregistrând cu aparatul de fotografiat scene banale.

Erijându-se într-un veritabil Wandersman, artistul compune o istorie multiplă fără autor sau spectator, constituită din fragmente ale traiectoriilor și alterărilor spațiale3. Incursiunile stradale pe care ni le prezintă Teodor Graur reușesc să dea sens unor spații aparent goale, surprinzând de fiecare dată un specific al locului,

chiar dacă acesta este rezultat dintr-o acțiune repetitivă - mersul la talcioc, călătoria cu mijloacele de transport în comun sau vizitarea Pieței San Marco.

Imaginile din *Walk* vorbesc despre gradul de cotidianitate al existenței individuale și colective, care se articulează în spațiul deschis al străzii, un spațiu prin excelență imprevizibil, de trecere, instabil. Strada localizează concepte abstracte, cum ar fi interacțiunea socială, circulația, relațiile vis-à-vis de străini sau de necunoscuți.

Clădirile sau oamenii nu prezintă o prea mare importanță; chiar dacă apar, sunt mai degrabă ornamente ale plimbării. Artistul își face rar simțită prezența, lăsând să pătrundă în fotografie fie mâna, fie figura supra-expusă. Se creează un sistem de relații închis între artist și aparatul de fotografiat, între aparat și locurile imortalizate și între ceilalți trecători și artist, încât nu ajunge să conteze decât mersul, care nu impune cenzuri sau limitări, continuându-se după oprirea aparatului.

Walk, 1990



component and film of the same name and based on the same idea - that of walking.

The use of photography combined with performance allows the artist to approach directly each place he passes through, becoming a part of it and of its immediate history.

Grey Made in Romania and *Marks* complement the ideas contained in *Walk*. Both were presented at the 2001 Venice Biennial within the framework of the *Context* project by Alexandru Patatics and Sebastian Bertalan.

The tension, political content and irony characterizing previous works - e.g. *Sports Complex, The Teodor Graur Museum* and *Go West* - are now abandoned in favour of a far more relaxed and less critical discourse which focuses more on perceptions than objections.

Teodor Graur, the prototype of the marginalised artist of the Communist era, walks the streets and suburbs of European capitals - Prague, Venice, Istanbul, Bucharest - recording with his camera the common landscapes he encounters.

By taking on the role of a Wandersman, the artist composes a multiple and authorless history, built out of the fragments of trajectories and spatial alterations[3]. Teodor Graur's street quests succeed in their attempt to give meaning to what are seemingly deserted spaces. The essence of each place is captured each time, even where this is the result of a repetitive action, such as going to the flea market, travelling

by public transport, or visiting Piazza San Marco.

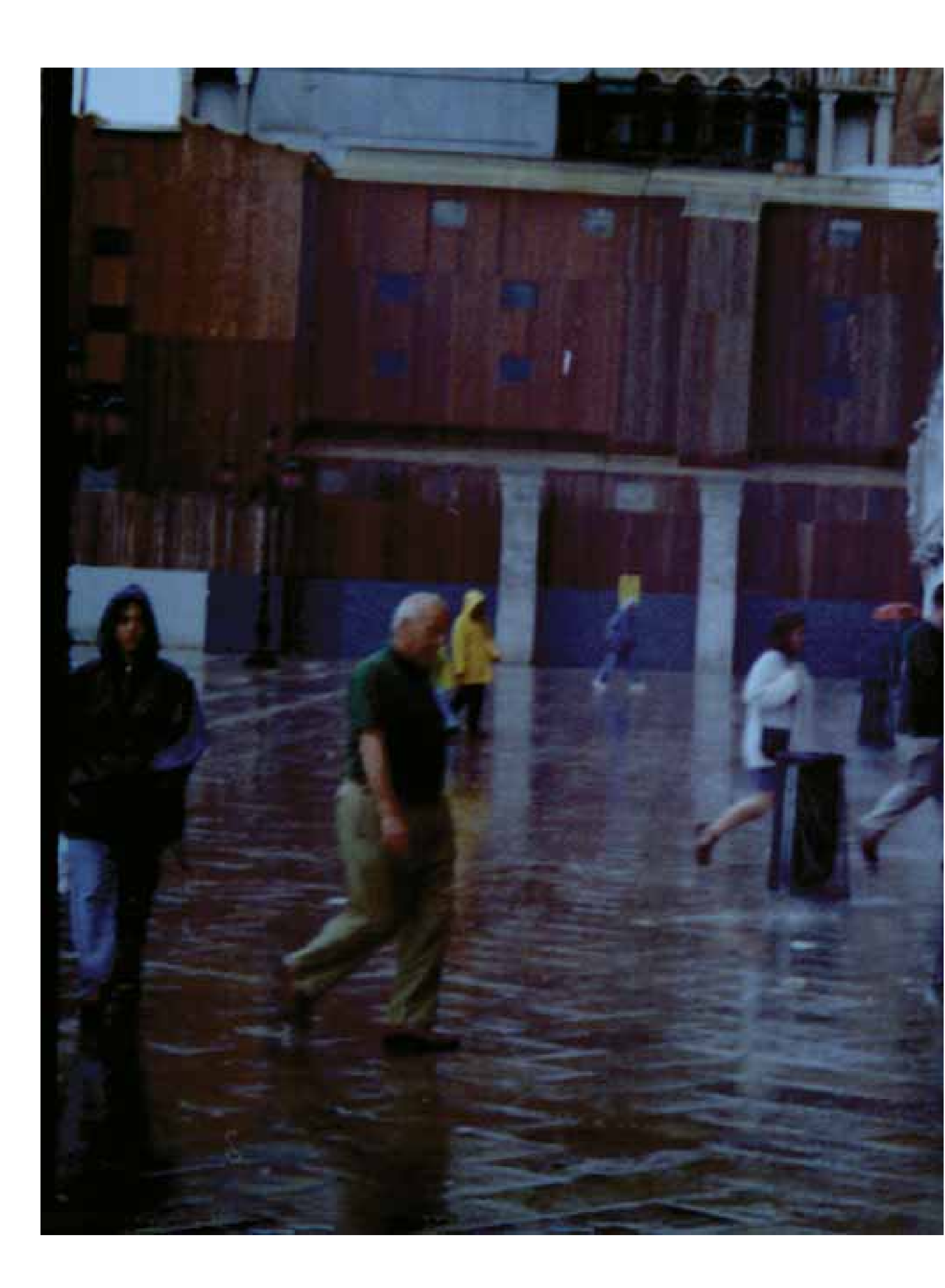
The images in *Walk* speak about the degree of everyday life contained in each individual or collective existence which expresses itself in the open space of the street, an unpredictable, unstable space that is open to passage. The street is a place where abstract concepts come to life: social interaction, traffic, relationships with strangers.

Buildings and people are of little importance; even when appearing, they mostly act as ornaments to the walk. The artist's presence is felt only rarely when his hand or over-exposed face appears within the frame of the photo.

A system of closed relationships is created between the artist and the camera - between the camera and the places it captures, and between passers-by and the artist - such that only the walking is of importance, a kind of strolling that lacks censorship or limitation and continues to take place after the camera is switched off.

Throughout this rhetoric of walking, Teodor Graur shows a particular interest in road workers. Road work sites create a new architecture in the landscape of the city, an open space, an opportunity for interaction with the city.

Teodor Graur's interest in workers' environments began in 1980s, when he used photographs of workers to criticise the Communist establishment at a time when exhibiting images of building sites was the stock in trade of Communist propaganda.



Walk_Veneția 1, 1997



Building sites change the spatial selection of the walker, such that going round things or observing the non-space generated by the workers coincides with the evasion from reality. The worker's equipment and their communication make the building site a private space, increasing the tension. This subtle tension manifests itself in the artist's photographic interventions, in the exaggeration of certain colours or even the use of the negative of the image.

The artist connects the act of viewing with the degree of proximity that the walk generates[4]. Sight is a synonym for taking photographs, and taking photographs implies selection. By choosing this medium, Teodor Graur reveals what was previously unseen: the walk. The two actions occur simultaneously, they do not exclude one another. At certain moments, the walk makes do without photographs by entering into a visual anonymity.

This same action of rendering visible is also a characteristic of *Marks*. This project combines video and photography, both of which focus on the marks passers-by leave in wet concrete. Where the Hollywood star leaves his handprints for posterity in a specially designed place, in Romania passers-by immortalise their steps in wet concrete.

Michel de Certeau declared in the Invention of Everyday Life that “History begins at the ground level, with each step. The combinations of steps create spaces. They weave the places and create spaces.”[5].

Through them, space opens up and becomes palpable. Of course, it is almost impossible to number and record each step taken. What is important is the extent to which they produce walking.
Starting from the activity of road workers, the imperfections of the Romanian roads, the haste of passers-by, the lack of respect, and the desire to leave one's mark, Teodor Graur conceives an entire philosophy of footprints in wet concrete. The photographs focus on the existence of marks that are taken out of their context and reified.
These destructive steps are perceived in the same way as ready-mades and found objects: they bear a personal history and transform the space in which they are deployed into a social experience. Sight is orientated downwards, ignoring the surroundings.
The permanence of the traces implies the act of walking, which becomes dependent on a civilisation of concrete, of roads built by others for the coordination of the masses. In a disciplinary society, the act of walking transforms itself in an exercise of power. There is no transparency, no rules or guilty parties. The artist is an absence himself, a spectator behind the camera, who transforms spaces when no one is watching[6].
In *Grey Made in Romania,* Teodor Graur attacks the conventionalism cultivated in Romania, as well as the fear of innovation and accepting new realities. The artist produces a category, named “grey”, where,

În toată această retorică a plimbării, Teodor Graur acordă o atenție deosebită muncitorilor care lucrează la reabilitarea străzilor. șantierele stradale creează o nouă arhitectură în peisajul orasului, un spațiu deschis și posibilitatea de a interacționa cu orașul. Artistul a fost atras de universul muncitoresc încă din anii '80, când folosea astfel de fotografii pentru a ataca regimul, într-o perioadă în care expunerea unor imagini înregistrate pe șantiere ținea de agresiva propagandă comunistă.
șantierele modifică selecția spațială pentru care a optat trecătorul în primă instanță, astfel încât ocolirea sau observarea non-spațiului generat de lucrători coincide cu sustragerea din realitate. Instrumentarul și comunicarea dintre muncitori conferă o dimensiune privată șantierului, sporind tensiunea artistului. Această tensiune atât de subtilă se manifestă prin intervențiile lui Teodor Graur asupra fotografiei, paroxând anumite nuanțe de culori sau folosind chiar negativul imaginii.
Artistul pune în legătură problematica privitului cu gradul de proximitate sau distanță pe care îl generează plimbarea[4]. Actul de a privi este sinonim cu fotografierea, iar a fotografia înseamnă a alege, a selecta. Optând pentru acest

Walk_Veneția 2, 1997

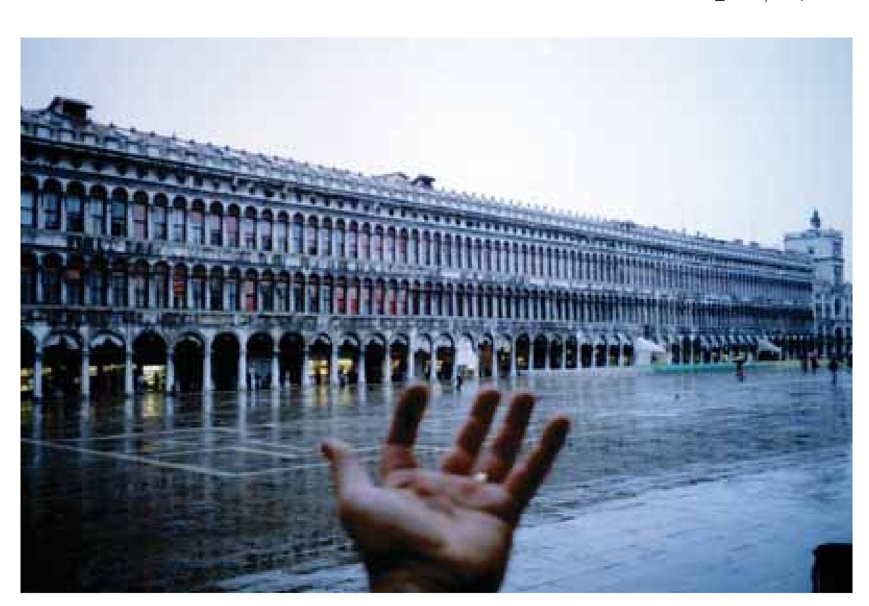


mediu, Teodor Graur aduce la vizibilitate ceea ce era invizibil, și anume plimbarea. Cele două acțiuni au loc concomitent și nu se exclud una pe cealaltă. În anumite momente, plimbarea poate să excludă fotografia, intrând într-un anonimat vizual. Despre aceeași aducere la vizibilitate este vorba și în *Marks*. Proiectul are o parte video și una de fotografie, ambele tratând problema urmelor lăsate de trecători pe asfaltul proaspăt turnat. În timp ce la Hollywood vedetele își lasă amprentele pentru eternitate într-un loc special amenajat, în România simplii pietoni își imortalizează pașii în pavajele umede.

Michel de Certeau declara în Invenția cotidianului că "Istoria începe la nivelul solului, cu pașii…. Jocurile de pași sunt fasonări de spații. Ele țes locurile…și spațializează."[5] Prin intermediul lor, spațiul se deschide și devine ceva palpabil. Cu toate acestea, este aproape imposibil ca pașii să fie înregistrați sau numărați. Ei contează în măsura în care produc mersul.

Pornind de la activitatea muncitorilor, imperfecțiunea drumurilor românești, graba oamenilor, lipsa de respect, dorința de a lăsa amprente, Teodor Graur concepe o întreagă filosofie a urmelor lăsate de pași în asfalt. Fotografiile se concentrează doar pe existența urrmelor, care sunt scoase din context și reificate.

Walk_Veneția 3, 1997



by using subjective criteria, he places the urban characteristics that contribute to the degree of accelerated backwardness of Romania. The industrialisation of the cities led to the closing down of spaces, the loss of access to the landscape, to green areas, situated now in another dimension.

Blocks of flats, walls, fences, walkways, rooftops, car wheels, the water in the river, people in uniform, the sky, Slobozia, Timisoara or Bucharest, concrete, pollution - these are only a few of the grey items that haunt Teodor Graur.

Grey becomes the national colour of Romania and the colour of resignation. In a grey world, people act and think on a grey scale.

The concentration of grey disfigures and dominates daily individual behaviour and the subject finds himself disarmed, facing a sterilised world. The artist isolates the grey that appears in an act of resistance against consumption and visual pleasure. A grey environment rejects the gaze; it makes it void of content. Faced with this form of nihilism, an opening is required, and this is achieved through photography, which creates its own space by organising sight.

Marks and *Grey Made in Romania* are the results of the effect of the local landscape on the artist, a landscape that appears to perpetuate the same range of errors, regardless of political changes. Walk, as a model used to approach the problem of space, becomes a counter-weight to this reality.







Culture no. 2 - Product of Europe, 2004, detaliu / detail
Culture no. 3 - Product of Europe, 2004, detaliu / detail
Culture no. 4 - Product of Europe, 2004, detaliu / detail

Acești pași distrugători sunt percepuți în aceeași măsură ca *ready-made*-uri și ca obiecte găsite - poartă o întreagă istorie personală, transformând spațiul pe care se desfășoară într-o experiență socială. Privirea este orientată în jos, ignorând ceea ce este în jur.

Permanența urmelor multiplică actul mersului, care devine dependent de o civilizație a betonului, a drumurilor concepute de alții pentru coordonarea maselor. Într-o societate disciplinară, actul plimbării se transformă într-un exercițiu de putere. Nu există transparență, reguli sau vinovați. Artistul este și el o absență, spectatorul din spatele aparatului, care transformă spațiul când nu se uită nimeni[6].

Prin *Grey Made in Romania,* Teodor Graur atacă convenționalismul cultivat în România, teama de a inova și de a accepta ceva nou. Artistul produce o categorie supranumită “gri”, în care încadrează, urmând criterii subiective, acele determinante urbane care contribuie la gradul de învechire accelerată al României. Industrializarea orașelor a determinat închiderea spațiilor, pierderea accesului la peisaj, la verde, situat acum în altă dimensiune.

Blocuri, apartamente, ziduri, garduri, trotuare, acoperișuri, roți de mașini, apa din râuri, oameni cu uniforme, cerul, Slobozia, Timișoara sau București, betonul, poluarea sunt doar câteva din itemurile gri care îl urmăresc pe Teodor Graur. Griul devine culoarea națională a României și a resemnării. Într-o lume gri, oamenii ajung să gândească și să se comporte gri.

Concentrația de gri desfigurează și domină comportamentele cotidiene ale individului, care se găsește dezarmat în fața unei lumi sterile. Artistul izolează griul, care apare ca o rezistență la consum și la plăcerea vizualității. Un ambient gri respinge privirea, o anulează. În fața acestui nihilism, se cere o deschidere, realizată prin fotografie, care produce un spațiu propriu, organizând privirea.

Marks și *Grey Made in Romania* sunt rezultatele expunerii artistului la un peisaj autohton, care indiferent de schimbările politice, perpetuează aceleași greșeli. Walk vine ca o contrapondere, fiind un model de abordare a spațiului.

Praga într-o zi ploioasă, Veneția irigată de canale, pregătită de fluxul continuu de turiști, Bucureștiul mereu în șantier, dominat de beton și praf - sună ca o reclamă la “plimbare”. Cu o privire ocularocentrică, după cum caracteriza Nicholas Mirzoeff privirea turistului realității, Teodor Graur nu compară orașe, ci se raportează la spații.

Walk alătură lumi simultane - universul muncitoresc în ruină sugerat de sigla uzinei “Vulcan”, spațiul intim al unui talcioc bucureștean, marea - se suprapun una peste cealaltă fără a se anula, păstrând o luciditate a senzațiilor și a practicilor cotidiene.

Note:

[1] Barthes, Roland, “Rhetoric of the Image”, în *Postmodernism. Critical Concepts,* Victor E. Taylor, Charles E. Winquist (ed.), Routledge, 1998, p. 29.

[2] Concept introdus de Cauquelin, Anne, “La ville-fragment”, în *La ville inquiète, le temps de la réflexion,* nr. VIII, Paris, Gallimard, 1987, p. 288.

[3] de Certeau, Michel, *L'invention du quotidien,* Tome I: Arts de faire, Paris, 1980, p. 142.

[4] Urry, John, “Time and Space in the Consumption of Place”, în *Urban Culture. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies,* editor Chris Jenks, vol. I, Routledge, 2004, p. 62.

[5] de Certeau, Michel, op. cit., p. 147.

[6] idem, “Urban Cultures, Spacial Tactics”, în *Urban Culture….,* op. cit., vol. I, p. 241.

Repere bibliografice:

1. Cauquelin, Anne, *La ville inquiète, le temps de la réflexion,* nr. VIII, Paris, Gallimard, 1987.
2. de Certeau, Michel, *L'invention du quotidien,* Tome I: Arts de faire, Paris, 1980.
3. *Experiment în arta românească după 1960,* Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București, 1997.
4. *Postmodernism. Critical Concepts,* Victor E. Taylor, Charles E. Winquist (editori), Routledge, 1998.
5. *Urban Culture. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies,* Chris Jenks (ed.), vol. I, Routledge, 2004.

Culture no. 1 - Product of Europe, 2004, detaliu / detail



Prague on a rainy day; Venice irrigated by canals, ready for the continuous flux of tourists, Bucharest, the perpetual building site, dominated by dust and concrete - all these have the resonance of an advertisement for “walking”. With his sight-centred vision, as Nicholas Mirzoeff characterises the sight of the reality tourist, Teodor Graur does not compare cities, but places himself in a relationship with their spaces.

Walk juxtaposes parallel worlds - the ruined world of the worker suggested by the signpost for the “Vulcan” factory, the intimate space of a Bucharest flea market, the sea; all of which are superimposed, without cancelling out the different layers, thus maintaining a lucidity of sensations and everyday practices.

Notes & References: see the Romanian version

Ion Grigorescu înainte și după ’89 : căutarea identității într-un perpetuu experiment

Ion Grigorescu. Before and After ’89: the Quest for Identity in an Endless Experiment

Cristiana Radu

Ion Grigorescu, one of the outstanding personalities of Romanian visual arts, is an artist who is extremely difficult to classify due to his apparently contradictory complex identity characterised by exhibitionism and introversion, by avant-garde experimentation and religious spirit, by an ascetic nature and his involvement in the social. He became known in the late '60s and early '70s, during the “Defrost” period, a moment of temporary political and social openness and of relative connection to the currents of Western art. Despite the fact that he lived in extreme isolation for the next two decades, he had the overwhelming capacity to overcome the mental boundaries imposed by the system and to connect to the aesthetic experiences of the time. Prestigious curators like Nuno Faria, Anders Kreuger and Kristine Styles consider his art to be a worthy living component of the post-war avantgarde. He has greatly contributed to the fields of alternative art, performance and experimental film, playing a decisive role in configuring an underground artistic space, relatively independent of the ideological directives of the regime. His interdisciplinary research represented a landmark for the

Ion Grigorescu, una dintre personalitățile de marcă ale artelor vizuale românești, este un artist greu de clasificat, prezentând o identitate complexă, aparent contradictorie, caracterizată atât de exhibiționism pe cât de introversie, atât de experiment avangardist pe cât de spirit religios, atât de o natură ascetică pe cât de implicarea în social. S-a afirmat la sfârșitul anilor 60 și începutul anilor 70, în perioada “dezghețului”, moment de temporară deschidere politică și socială și de relativă conectare la curentele artei occidentale. În ciuda izolării extreme în care a trăit următoarele două decade, dovedește o surprinzătoare capacitate de a depăși granițele mentale impuse de sistem și de a se racorda la experiențele estetice ale vremii, iar arta sa este considerată de curatori de prestigiu precum Nuno Faria, Anders Kreuger sau Kristine Styles parte viabilă a avangardei de după război. Contribuția sa este realmente importantă în câmpul artei alternative, în domeniul performance-ului și al filmului experimental, având un rol deosebit în configurarea unui spațiu artistic de tip underground, relativ autonom față de directivele ideologice ale regimului. Tipul său de cercetare interdisciplinară va constitui un punct de referință pentru generația anilor ’80 - Marilena Preda-Sânc, Teodor Graur, Olimpiu Bandalac, Dan Mihălțianu sau Cristian Paraschiv.

Raportate la contextul epocii, acțiunile, seriile de fotografii și filmele pe care le realizează în anii ’70 - ’80 sunt de o extremă radicalitate și subversivitate. În ansamblu constituie un corpus închegat de lucrări cu punctul de plecare în realitatea opresivă din jur și putând fi privite ca un instrument de analiză și de exorcizare a acesteia. Ion Grigorescu a produs unele dintre cele mai acut politice lucrări din istoria artei românești și chiar din cadrul artei est-europene. Arta sa are valențe etice și sociale prin forța lucrurilor, resimțindu-se de presiunea ideologică ce îi invadează intimitatea. Din ciocnirea unui spirit eminamente liber cu constrângerile sistemului totalitar ia naștere o artă cu rol de catharsis personal, însă profund angrenată social. În atmosfera sumbră, polițienească a anilor ’80, anii alunecării României pe panta declinului economic, social și cultural, artistul își va găsi refugiul în spiritualitatea


Hamlet, 1998

generation of the '80s - Marilena Preda-Sânc, Teodor Graur, Olimpiu Bandalac, Dan Mihălțianu and Cristian Paraschiv.
When positioned in the context of the time, his performances, photographic works and the films that he authored released between 1970 and 1980 are extremely radical and subversive. On the whole, they are a compact corpus of works originating in the surrounding oppressive reality and may be regarded as an instrument for analysing and exorcising it. Ion Grigorescu has produced some of the most critical political works in the history of Romanian and even Eastern European art. By force of circumstances, his art has ethical and social implications, deeply feeling the ideological pressure that perva-ded s its his privacy. A type of art playing the role of personal catharsis, yet deeply engaged socially, was is born out of the collision between an undoubtedly free spirit and the constraints of the totalitarian regime. In the gloomy policing atmosphere of the '80s, the years when Romania began to fall into economic, social and cultural decay, the artist took refuge in Orthodox spirituality, working together with the *Prolog* group and earning his living as a restorer of mural paintings and as a church painter. Lack of technical equipment is one of the main reasons which made him resume his artistic career only in the '90s, once with the unrestricted access to new image proces-sing technologies. His work has been reas-sessed ever since and repeatedly included in outstanding international exhibitions.

A complex artist, Ion Grigorescu is one of the spirits dedicated by definition to experimentalism to such an extent that he no longer perceives it as a foreign body called experiment, but as a series of 'attempts' or 'investigations', absolutely natural in the economy of the artistic act. Photography is a technical means like any other. Depending on what he wants to express, the artist utilizes drawing, photography, collage, as well as painting, mural painting, objects, installations or various combinations of photo collage and painting; he paints inspired by photos or over them and then resorts to action and film. At that time, photography was especially used to capture happenings and there is no marked difference between the its documentary role and its status of work of art as such. Since it was impossible to perform in the real sense of the word and only actions with no audience were performed, photography

ortodoxă, activând alături de grupul *Prolog* și câștigându-și existența ca restaurator de picturi murale și pictor de biserici. Lipsa echipamentelor tehnice este unul dintre motivele care au făcut ca abia începând cu anii '90, o dată cu accesul nerestricționat la noile tehnologii de prelucrare a imaginii, să își reia activitatea artistică. De atunci încoace opera sa este reconsiderată, fiind repetat inclusă în expoziții internaționale de anvergură.

Artist complex, Ion Grigorescu este unul dintre spiritele dedicate prin definiție experimentului, în așa măsură încât nici nu-l mai percepe ca pe un corp străin numit experiment, ci ca pe o serie de 'încercări' sau 'tatonări' absolut firești în economia actului artistic. Fotografia este un mijloc tehnic ca oricare altul. După caz, se servește atât de desen, fotografie, fotocolaj, cât și de pictură de șevalet, pictură murală, obiect, instalație ori de diverse combinații precum colajul de fotografie și pictură; pictează după fotografie sau peste fotografie, mai apoi recurge la acțiune și film. În epocă, fotografia era utilizată mai cu seamă la înregistrarea *happening*-urilor, iar între rolul documentar și statutul de lucrare de artă în sine nu există demarcație tranșantă. Întrucât era imposibil să performezi în sens strict ci existau doar acțiuni fără public, ea își asumă rolul de unic martor, alter ego ce răspunde scindării ego-ului într-o societate alienată.

Printre puținii deținători din întreaga perioadă totalitară de echipament de film pe peliculă Super8 (alături de Constantin Flondor și Doru Tulcan din grupul *Sigma*), Ion Grigorescu este unul dintre primii artiști din România angajați în explorarea noilor medii. În anii '90 aparatura digitală o va înlocui pe cea veche, dar nu

Atelier familia Krasovski / Karsovski's Family Studio, 1979 - 2005



calitatea imaginii și cuceririle tehnologiei vor fi cele explorate și exploatate, ci accentul se va pune în continuare pe latura conceptuală a lucrării. Iar lucrările sale vor vorbi mai departe despre viața socială, acum în contextul tranziției, pe de o parte (vezi filmul *Axele strâmbe ale Centrului Civic / Vitan Ceaușescu,* 1994, investigație asupra orașului din prisma multiplelor straturi ale memoriei presupuse de perimetrul ariilor demolate, ca și asupra reprezentării sale actuale) și vor continua să exploreze universul domestic al vieții de zi cu zi, pe de alta. Atât fotografiile, cât și performance-urile de după '90 vor dovedi același interes pentru social și vor opera cu aceleași mijloace, folosind repetat ca vehicul al semnificației propriul trup. De pildă, în performance-ul *Hamlet* de la Cluj, 1997, desfășurat în interiorul Sinagogii vechi, piesa shakespeariană dă prilejul unei reflecții asupra vieții în comunitate și asupra problemelor și mentalităților locale. Fotografia cu același titlu înregistrează acțiunea de atunci refăcută în atelier. Craniul din mâna artistului, un mulaj după propriul chip, element cheie ca și cupa în economia acțiunii, trimite la rolul fotografiei ca mulaj al realității, iar el însuși este folosit *de facto* în scenă ca fotografie în relief. Imaginea rezultată este subsumabilă temei autoportretului, temă care-i structurează creația, întrucât salvarea, articularea propriei identități este un resort constant al operei sale. De aici rezultă preocuparea obsesivă pentru autoportret, interesul acordat corpului, continua înregistrare a acțiunilor și a mediului care definește persoana, ambient fizic și spațiu mental care o protejează sau o claustrează. Această preocupare este vizibilă și în seria de interioare inclusă în expoziția *Paradoxes. The Embodied City*





played the role of a single witness, of an alter ego which answered the split ego in an alienated society.

Being among the few who owned Super8 film equipment during the totalitarian regime (together with Constantin Flondor and Doru Tulcan, a member of the *Sigma* group), Ion Grigorescu is one of the first Romanian artists engaged in exploring the new media resources. During the '90s, digital equipment replaced old ones. Even so, it was the conceptual side of the work that continued to be explored and exploited, not image quality and technological break-throughs. In the present context of transition, his works continue to talk about social life, (such as the film *The Crooked Axes of the Civic Centre / Vitan Ceausescu,* 1994, an investigation of the city from the perspective of the multiple layers of memory generated by the perimeter of the demolished areas and also of its current representation) but also have kept on exploring the domestic universe of everyday life. After 1990, his photographs and performances illustrated the same interest in social life and resorted to the same means, using the artist's body as a recurrent vehicle of signification. For instance, in the 1996 performance *Hamlet,* given inside the Old Synagogue in Cluj, the Shakespearean play provides an opportunity to for reflection on life in the community, local problems and mentalities. The photo with the same title captured the action recreated in the artist's studio. The skull in the artist's hand, a mould of his own face, a



Spălat lumina / Washing the Light, 1979

de la Lisabona, 2005, care vorbește despre zona-tampon a spațiului intim al locuinței, reflexie parțială a spațiului care populează universul mental al artistului, despre relația de influență reciprocă dintre spațiu și cei care îl locuiesc. Intitulată *Acasă,* seria de fotografii documentează spațiile prin care a trecut vreme de 30 de ani. Fiecare imagine încapsulată este o celulă' vie (în ambele sensuri); dincolo de bogăția universurilor pe care le-a creat sau le-a găsit se află relația tensionată cu exteriorul. Gesturile simple, banale, efemeritatea vieții zilnice capătă semnificația eroică a unei continue lupte pentru normalitate. Imaginile interioarelor prinse în cerc de obiectivul superangular, amintind atât simbolistica cercului (perfecțiunea, cosmosul, divinitatea), sau miezul mandalei pe cât sugerează universul concentrațional, sunt ritmate de câte o fotografie documentând performanțele acelor perioade. Casa semnifică în context unicul spațiu posibil al performanței, locul unde intimitatea perturbată face obiectul unui voyeurism individual. Filmul *Skin,* din 2005, ce reia filmul *Masculin / Feminin* din anii '70, completează ansamblul, referindu-se la relația identitate - alteritate și fiind receptat ca exemplu de deconstrucție a identității est-europene.

În 2006, același film participă la expoziția *Autopoesis* de la Galeria Națională Bratislava, alături de ciclul de fotografii *Nașterea* (care a fost cuprins și în cadrul impresionantei expoziții *Body and the East,* Ljubljana 1998). Toate aceste expoziții ample propun o citire a similarităților și a contrastelor dintre Est și Vest, încercând să evite stereotipurile prin care este privită îndeobște creația în Europa de Est. Body-arta, care folosește un mediu primar de expresie ce implică în mod normal relația directă cu publicul, este una dintre cele mai problematice forme de exprimare artistică, punând cele mai acute probleme politice iar permisivitatea practicării sale este un indice al (in)toleranței sistemului. Într-o societate conservatoare ca cea totalitară, artistul ce performează nud, expunându-și organele genitale se atinge de un tabu al culturii vizuale. Atât filmul *Skin* cât și seriile de fotografii mai vechi sunt centrate pe deconstruirea identității sexuale. Preluarea caracteristicilor și rolului corpului feminin (artistul imită nașterea unui copil și expune clar atributele feminității - ovarele și cordonul ombilical) este corelată cu asumarea atitudinii conferite prin tradiție femeii, aceea de a se expune pasiv privirilor, sub ochiul camerei care preia rolul spectatorului de sex opus. Chestionarea caracterului acceptat al rolurilor masculin și feminin, decriptarea convenției prin care sunt stabilite implică chestionarea statutului autorității. Destabilizarea diferenței sexuale devine subversivă politic, demonstrând legitimarea convențională a oricărei autorități. Simpla expunere a corpului gol contestă normele sociale prestabilite, iar mixarea

caracterelor sexuale masculine și feminine atacă înseși fundamentele ideatice, legitimarea falocentrică pe care este clădit orice sistem autoritar. Pe de altă parte, asumarea ambelor sexe duce, dincolo de reactualizarea mitului androginului, la nevoia de întregire a unui eu scindat, de unificare a sinelui, o întărire compensatorie față de influențele externe dizolvante. Dedublarea sau chiar multiplicarea imaginii artistului apare, în fotografii precum *Bine rău* sau *Eu în atelier* ca și în majoritatea filmelor de dinainte de '89, ca o consecință a unei stări de fapt paradoxale. Dedublarea propriei imagini este un posibil corespondent al dedublării ca protecție, al exilului interior și interiorizării conflictului într-o societate de tip dictatorial, amintind felul de a dubla cultura oficială cu una alternativă, de a spune un lucru și de a subînțelege altul, de a dezvolta o personalitate suprapusă care să cadreze cu linia cerută, practici curente ale întregului popor.

Seriile sale de fotografii încărcate cu conținut politic agresiv sunt acum reevaluate și cuprinse în expoziții ce interoghează trecutul pentru a înțelege mai bine traseele de dezvoltare ale prezentului. Seria fotografică *Electoral Meeting* selectată în cadrul bienalei *Periferic* din 2003, *Prophetic Corners,* alături de o serie de filme cu același substrat politic precum *Dialog cu Ceaușescu, Cutremurul* sau *Bucureștiul meu iubit* înregistrează oameni obișnuiți, surprinși într-una din numeroasele manifestații urbane pline de 'entuziasm social spontan', comandate de Partid. Numai că, privind din afară, așa-zisul firesc devine absurd - mulțimea adunată



Universitate / *University Square*, 1990

key element, just like the cup in the wealth of the plot, alludes to the role of the photography as a mould of reality. It is used de facto on the stage as a photograph in relief. The result is an image subsumable to the self-portrait theme, which structures his work, because salvation, the articulation of his own identity, is a constant drive in his work. Hence, the obsessive preoccupation with self-portraiture, the interest in the body, the ongoing record of performances and the environment that defines the individual, the physical ambient and the mental space which either protects or isolates him. This kind of preoccupation can also be found in the series of interiors included in the 2005 exhibition *Paradoxes. The Embodied City* held in Lisbon that speaks about the buffer-zone of the private space of the dwelling, a partial reflection of the space which pervades the artist's mental universe and about the mutual relationship between space and those who inhabit it. The series of photos entitled *Home* documents the spaces he had dwelled in for 30 years. Every encapsulated image is a living 'cell' (in both senses); the tense relation with the exterior is established beyond the rich universes he created or found. The simplest banal gestures and the ephemeral everyday life acquire the heroic importance of a continuous fight for normality. The interiors captured in circle by the super-angular lens remind us of both the symbolism of the circle (perfection, the cosmos, divinity) and the core of the mandala as much as they

suggest a concentration universe. Each of them is matched by a photo which documents the performances of the time. In this context the house stands for the single possible space of performance, the place where troubled privacy becomes the object of individual voyeurism. The 2005 film *Skin* (a video re-enacting of the film *Masculine / Feminine* released in the '70's), completes the series, referring to the relationship between identity and otherness and is acknowledged as an example of a deconstruction of East-European identity.

In 2006, the same film participated in *Autopoesis,* an exhibition held at Bratislava National Gallery, together with the series of photos entitled *Birth* (it which was also included in the impressive exhibition *Body and the East* held in Ljubljana in 1998). All these grand exhibitions invite a reading of similarities and dissimilarities between East and West, trying to avoid the stereotypes of Eastern European creation. Body-art, which uses a basic means of expression that naturally involves a direct relationship with the audience, is one of the most problematic forms of artistic expression, bringing forth the most serious political issues whereas the permissiveness of its practice is a sign of the system's (in) tolerance. In a society as conservative as the totalitarian one, the artist who performs naked, exposing his genitals breaks a taboo of on visual culture. Both the film *Skin* and the series of older photos focus on the deconstruction of sexual identity. The artist takes over the features

'spontan' lăsându-se manevrată cu docilitate, agenții Securității veghind respectarea tipicului, lipsa de sens a întregii demonstrații. Prin demontarea mecanismelor interne de funcționare a sistemului, iese la iveală o întreagă societate alienată, relevându-și în chiar miezul 'normalității' sale anormalitatea. Aceeași lucrare a participat la expoziția organizată la MuMok cu ocazia alcătuirii colecției Erste Bank, 2006, ce cuprinde lucrări semnificative din întreaga Europă de Est. În contextul actual al generalizării accesului la tehnologie performantă și al saturării informaționale datorate avalanșei de imagini ale erei digitale, filmele acelor ani par tributare unei 'estetici a sărăciei' prin nesiguranța cadrajului, prin lipsa condițiilor de la masa de montaj, prin slaba calitate a imaginii. Însă, în ciuda precarității condițiilor tehnice cu care s-a operat, latura conceptuală și semnificația filmelor sale în contextul vremii (ca și în cazul filmelor Getei Brătescu sau înregistrărilor de acțiuni ale grupului *Sigma*) le impun reconsiderării actuale. Azi ne putem întreba cât din acele deficiențe ține de opțiunea deliberată a artistului pentru o atare estetică, vizând înregistrarea unei stări de fapt deprimante și a unei atmosfere irespirabile, cât a dorit păstrarea ambiguităților imaginii neclare sau ale lipsei firului narativ, și cât se datorează echipamentului tehnic deficitar.

Dimitrie, 2004



Reciclarea materialului, alterarea sensului inițial prin inserturi noi este o constantă a activității sale. *Work in progress,* lucrările sunt recontextualizate, înglobând mereu alte texte, alte culori, alte semnificații. Un exemplu de recuperare, recombinare în cadrul instalațiilor recente a materialelor mai vechi - fotografii, înregistrări ale performanțelor alături de cele noi este instalația din cadrul personalei de la Salzburg din 2006, care a cuprins 60-70 de fotografii de mari dimensiuni alcătuind un vast desen în spațiu. O biserică, o casă, un spațiu semi urban împrejmuit concentrează un teritoriu metaforic al trecutului și alcătuiesc un traseu ambiguu în timp. Noțiunea de temporalitate se dizolvă în efectul bulversant pe care-l creează contrapunerea scenelor dintr-un sat - lume la biserică, cimitirul, țărani, spații de câmpie dezolante - cu fotografii recente și cu imagini din peformance-urile sale șocante, intime, amintind de acționismul vienez. Rezultă un aer ieșit din timp, o atmosferă grea, încărcată, ce dă dimensiunea reală a unei lumi ambivalente și ridică semne de întrebare asupra decriptărilor facile.
Folosirea materialelor sărace, într-o prezentare modestă, încarcă adesea spațiul cu o rezonanță religioasă, cum este cazul lucrării *Arta bate arta,* ce preia titlul simpozionului organizat de galeria Meta în 2001. Un om din sârmă, aplecat

Fără titlu / Untitled, 2004



and the role of the female body (he imitates the birth of a child and clearly exposes the attributes of femininity - the ovaries and the umbilical cord) and connects them with the attitude assigned to women by tradition and assumed by him. This attitude of being passively looked at is captured by the camera which takes over the role of the viewer of the opposite sex. Questioning the accepted nature of masculine and feminine roles and decoding the convention whereby they are established implies an interrogation of the status of authority. The destabilisation of the sexual difference becomes politically subversive, testifying to the conventional legitimisation of any kind of authority. The mere exposure of the naked body defies pre-established social norms while the mixture of masculine and feminine sexual features attacks the very fundamentals of ideas, the phallocentric legitimisation any authoritarian system is built on. On the other hand, assuming both sexes leads, beyond the revival of the myth of the androgynous, to the need of a split ego to become complete, which is a compensative reinforcement from the dissolving of external influences. The artist's split ego or even his multiplied image appears in photos like *Good Evil* or *Me, in the studio,* as well as in most of the films released before '89, as a consequence of a paradoxical state of fact. The artist's split ego is a possible correspondent to split personality as protection, to his inner exile and to the conflict interiorised in a dictatorial society. It

reminds us of the way in which official culture was is doubled by an alternative one, of saying something and understanding something else, of developing a split personality meant to meet the requirements, all of them being current practices of the whole people.

The series of politically aggressive photos are is now reassessed and included in exhibitions which question the past in order to better understand the developing paths of the present. The photographs titled *Electoral Meeting* selected for the 2003 *Periferic Biennial Prophetic Corners,* together with films such as *Dialogue with Comrade Ceausescu, The Earthquake* and *My Beloved Bucharest,* which convey the same political subtleties, capture lay people, caught in one of the numerous urban events ordered by the Party, dominated by 'spontaneous social enthusiasm'. However, the so-called normality becomes absurd when we look from outside - the crowd gathered 'spontaneously' lets itself be docilely manipulated while the Securitate officers take care that the rules are obbeyed, though the demonstration is pointless. In this manner, by dismantling the internal mechanisms of the system, the artist reveals an alienated society, unveiling abnormality in the very core of its 'normality'. The same work was exhibited in the exhibition held at in MuMok, on the occasion of the 2006 Erste Bank collection which contains major works from all over Eastern Europe. In the current context of generalised access to



Paște / *Easter*, 2004



high technology and of a saturation of information due to the avalanche of digital images, the films of those times seem to owe much to an ’aesthetics of poverty’ because of clumsy framing, the lack of editing conditions and the poor quality of the image. Nevertheless, despite the scarce technical conditions, the conceptual side and the importance of his films in the age (as is the case of Geta Brătescu's films or the records of the *Sigma* group's actions) subject them to present reconsideration. Today we wonder how much of those deficiencies are related to the artist's deliberate choice for an aesthetics of this kind, targeting to capture a depressing state of fact and an unbearable atmosphere, how much he wanted to preserve the ambiguities displayed by the blurred image or by the lack of the narrative thread and how much is owed to the scarcity of technical equipment. Recycled material and the alteration of the original meaning by new inserts are a constant preoccupation in his efforts... In *Work-in-progress,* his creations are recontextualised, always including other texts, other colours, other meanings. Such an example of retrieval, of recombination of older materials - photos, records of old and new performances - in recent endeavours is the installation exhibited at his 2006 solo show in Salzburg, which included 60-70 large-sized photographs, all of them mapping a huge drawing in space. A church, a house, a surrounded semi-urban space are the essence of a metaphorical

territory of the past and stand for an ambiguous travel through time. The notion of temporality dissolves in the puzzling effect created by photographs taken in a village - people at church, the graveyard, peasants, depressing fields - which overlap with more recent photos and images of his shocking, private performances, reminis-cent of Viennese Actionism. The result is a timeless air, a heavy and stuffy atmosphere which gives the real dimension of an ambivalent world and raises question marks over facile decodings.

The use of scarce materials in a modest presentation often fills space with a religious resonance, as is the case of the work entitled *Art beats art,* which takes the title of the symposium organised by Meta Gallery in 2001. A man made of wire, bent over the ground, a dog made of rusty sheet iron and a large photo of the artist in cold, greenish hues between them - in fact, as many self-portraits - create a poor ambient which alludes to a type of quotidian where the sacred prevails. Typical of the artist, the space thus created is one in which the metaphysical feeling is born, without solemnity, out of the dialogue between the deeply intuited meanings and perishable materials.

The exhibition at Galeria Nouă (2004) is a retrospective of his current preoccupations, accompanied by images which trace their continuity in time. The essential things in the life of Ion Grigorescu - art, family, work - are included in the work entitled *Recent Photos,*

asupra pământului, câinele de tablă ruginită și între ei o fotografie mare a chipului autorului în nuanțe reci, verzui - în fapt tot atâtea autoportrete - compun un ambient poveristic, ce trimite la un cotidian impregnat de sacru. Spațiul creat, caracteristic artistului, este unul în care sentimentul metafizic ia naștere, fără solemnitate, din dialogul dintre sensurile adânci intuite și materialele perisabile.

Expoziția de la Galeria Nouă (2004), se prezintă ca o retrospectivă a preocupărilor sale actuale, acompaniată de imagini ce le urmăresc continuitatea în timp. Sub titlul *Fotografii recente* sunt înglobate lucrurile esențiale din viața lui Ion Grigorescu - arta, familia, munca - toate fiind aduse la numitorul comun al travaliului creator, al “lucrului - de acasă, de la biserică, din expoziții”. Rezultă un autoportret diacronic, la care își aduc aportul fotografii ale gesturilor cotidiene cu acces direct la intimitatea existenței sale, imagini emblematice pentru realitățile politice și sociale de dinainte și de după ’89 ca și reconversia lor ca artă, introduse ca încercare de recuperare a memoriei și situare a ei într-un context mai larg. Ca întotdeauna, artisticul, mundanul și spiritualul tind să se suprapună în creația lui Ion Grigorescu, vorbind despre implicarea sa existențială autentică. Prinse într-un soi de jurnal vizual, aluziile la expozițiile de anvergură la care a participat după ’90 punctează ritmic celelalte teme, ca un summum al traseului său dincolo de receptarea locală, ceea ce aruncă o lumină indirectă și asupra grilelor de interpretare prin care arta sa este recepționată în occident.

Bibliografie:

Idea nr. 14, 2003; Idea nr. 23, 2006

Caietele Meta 4 Creația vagabondă, 2000; Caietele Meta 5 Arta bate arta, 2001

Cataloagele expozițiilor:

Kontakt - Work from the Collection of Erste Bank Group, 2006

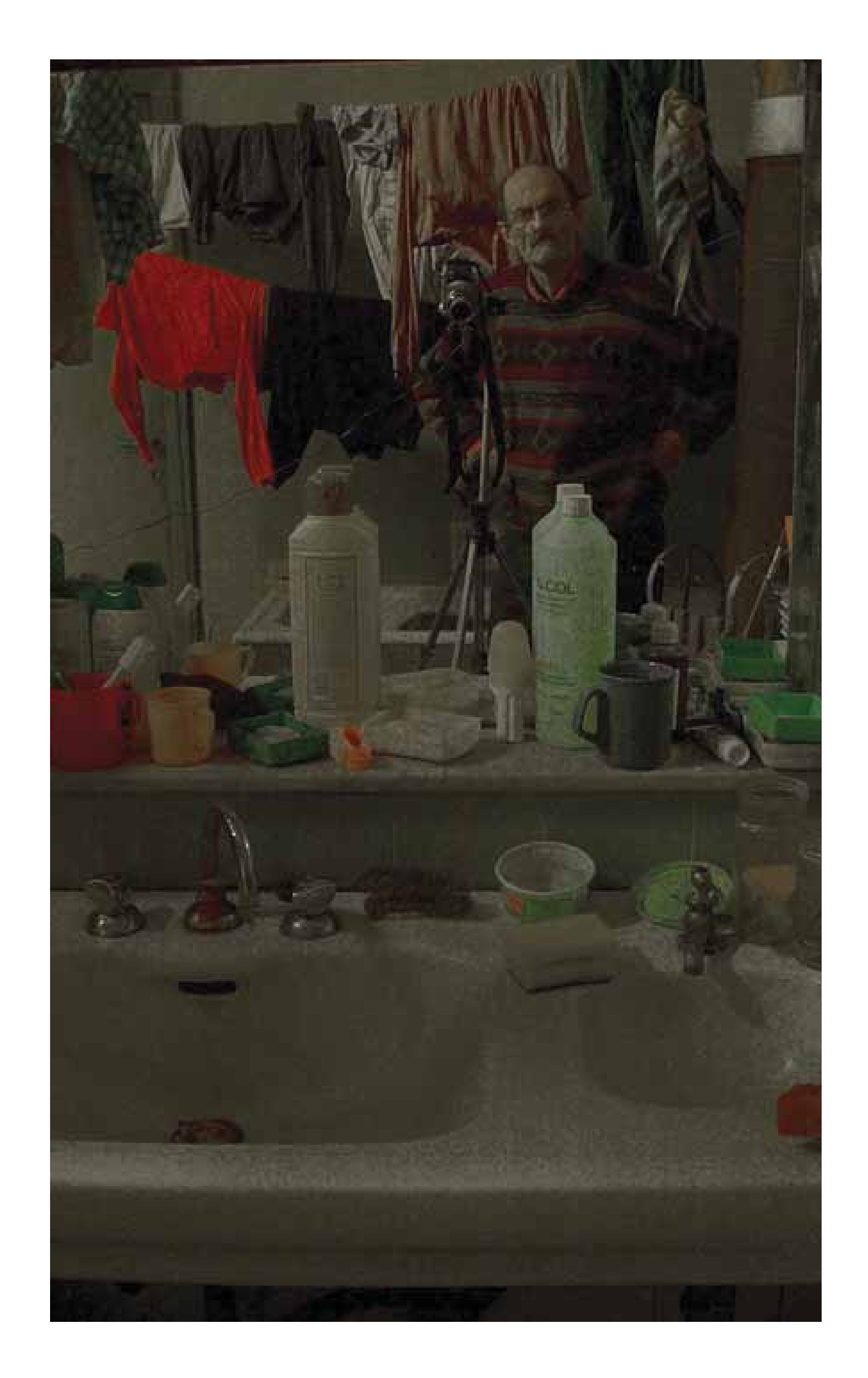
Paradoxes: The Embodied City, Lisabona, 2005

Periferic Biennial, Prophetic Corners, 2003

Body and the East, Museum of Modern Art, Ljubljana 1998

Out of Actions: between performance and object, 1949-1979, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1998

Nomadic: A Romanian Guideline for the Sao Paolo Biennial, 1994



their common denominator being creative travail and “work - at home, at church, in exhibitions”. The result is a diachronic self-portrait completed by photographs of everyday gestures with direct access to the privacy of his existence. They are emblematic images for the political and social realities before and after '89, as well as for their re-conversion to art, introduced as an attempt to retrieve memory and to place it in a larger context. As ever, the artistic, the mundane and the spiritual tend to overlap in Ion Grigorescu's work, all of them talking about his genuine existential involvement. Caught in a type of visual diary, the allusions to the impressive exhibitions in which he has participated since 1990 rhythmically point out the other themes, as a sum of his artistic journey beyond local reception, which also casts a subtle light on the analysis his art has received in the West.

References:

Idea no. 14, 2003; Idea no. 23, 2006.
Meta Notebooks 4, Vagabond Creation, 2000; Meta *Notebooks 5, Art beats Art,* 2001.
Exhibition Catalogues:
Kontakt - Work from the Collection of Erste Bank Group, 2006.
Paradoxes: The Embodied City, Lisbon, 2005.
Peripheric Biennial, Prophetic Corners, 2003.
Body and the East, Museum of Modern Art, Ljubljana 1998.
Out of Actions: Between Performance and Object, 1949 - 1979, Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1998.
Nomadic: A Romanian Guideline for the Sao Paolo Biennial, 1994.

Noaptea în baie / Night in my bathroom, 2004

Nicu Ilfoveanu

Cosmin Moldovan

Nicu Ilfoveanu is an exception. Some might call him anachronistic and, without recognizing him as a contemporary artist, would probably consider him “modern”, in the sense (which has recently become commonplace) of modernity which presupposes the excitement of the medium, of the material, its discovery and taming. Maybe it's true. Maybe in fact he is “modern”. Maybe we fail read Nicu's photographs as we should, without prejudices related to the trend or the ordinary practices of contemporary photography. By taking a fresh and closer look at Nicu's work you discover a true contemporary vibration, one which is not placed in the subject, but in the convulsive beauty of the object, of the photo itself. Having been a lively and steady player on the contemporary art scene since early 2000, Nicu speaks a special language, unique insofar as the stylistic registers of young Romanian artists are concerned.
Nicu belongs to the first generation of students to graduate from the Photography and Video Department of the National University of Arts in Bucharest, a “legendary” generation taught by professors Iosif Király and Radu Igazsag. However, he began exhibiting shortly after he graduated from high-school in 1994. He is skilled in both photography and video, black-and-white photography being his preference. He has recently started to work with colour photography and is currently focusing on it.

Nicu Ilfoveanu e o excepție. Unii l-ar putea numi anacronic, și neconsiderându-l contemporan, l-ar cataloga probabil “modern”, în acel sens (care mai nou a devenit un poncif superficial) al modernității ce presupune excitarea *medium*-ului, a materialului, descoperirea și îmblânzirea sa. Poate că așa e. Poate că e într-adevăr “modern”. Sau poate că nu încercăm să citim fotografiile lui Nicu așa cum ar trebui, fără prejudecăți legate de *trendul* sau practicile uzuale ale fotografiei contemporane. O privire atentă și proaspătă va descoperi în fotografia lui Nicu o vibrație contemporană reală, plasată nu în subiect, ci în frumusețea convulsivă a obiectului, a fotografiei însăși. Actor vivace și constant al scenei de artă contemporană încă de la începutul anilor 2000, Nicu Ilfoveanu vorbește într-un limbaj special, unic în parcul stilistic al artiștilor tineri români.
Își termină studiile universitare în prima generație a catedrei de fotografie și video de la Universitatea Națională de Artă din București, generație “legendară”, avându-i ca profesori pe Iosif Király și pe Radu Igazsag. Începe să expună încă de la absolvirea liceului în 1994 și se mișcă agil atât în fotografie cât și în video. Are o apetență predilectă pentru fotografia alb-negru, abordând-o recent și pe cea color, asupra căreia se concentrează actualmente.
Ca o reacție de defulare vizavi de cenzura tematică de până atunci, fotografia anilor ’90 e invadată de corpul uman. Acesta domină tematica majorității artiștilor ce lucrează cu fotografia, fiind la început o temă tabu care șoca o artă încă pudică și un public ce suprapunea fotografierea corpului gol pornografiei. Totuși, tendința de a recupera acest moment al artei moderne, cu o întârziere de câteva zeci de ani, se transformă într-un *trend* al artei contemporane românești, alături de tema “României în tranziție”. În acest context, peisajul este un subiect *uncool*, rezervat fotocluburilor (care din organisme cu autoritate devin reziduuri culturale stigmatizate) și amatorilor, un subiect fără suficientă încărcătură polemică, care e tratat prin tradiție într-o manieră idilică, vetustă.
Nicu își asumă riscul peisajului în multe dintre seriile sale, își asumă până și idilismul acestuia în unele cazuri (uneori e atât de dezarmant acest idilism încât devine greu de suportat pentru un muzeu imaginar obișnuit cu *look*-ul mai sec al fotografiei contemporane uzuale sau pentru un ochi insuficient de sensibil), și o face cu eleganță, cu finețe, dublate de o sensibilitate neostentativă, introducând în subtextul fotografiilor elemente culturale care nu le permit acestora să cadă în formal și în acel tip de metaforă ieftină, dar ambalată profesionist. Uneori Nicu te “lucrează” doar prin atmosferă, aceasta alunecând subtil de la idilic la un post-apocaliptic rural cu accente industriale. Nicu fotografiază afectiv. Printre peisaje,

Steampunk autochrome. 2005 - 2006
inkjet print pe hârtie autocolantă Epson
pigment print on Epson enhanced adhesive paper
70X100cm



As a relief from the thematic censorship that was in place up until that time, the photography of the 90's was invaded by the human body. This was a prevailing topic that could be found in the work of most artists who dealt with photography, being a taboo topic which shocked a prudish art world and a type of audience who confused a picture of the naked body with pornography. However, the tendency to retrieve this moment of modern art tens of years later has turned into a trend of Romanian contemporary art, along with the theme "Romania in transition". In this perspective, the landscape is an *uncool* topic, reserved for photo-clubs (which turn from authoritative bodies into stigmatised cultural residues) and amateurs, a topic which is not sufficiently controversial and which is traditionally viewed in an idyllic, obsolete manner.

Nicu runs the risk of dealing with landscapes in many of his series, in some cases he even runs the risk of revealing its idyllic dimension / idealism (sometimes this kind of idealism is so disarming that an imaginary museum accustomed to the more arid look of ordinary contemporary photography or those who do not have an eye for it cannot bear it). He does it with elegance and refinement, doubled by an unostentatious sensitivity, inserting cultural elements in the subtext of the photographs which do not allow the latter ones to become formal or to turn into trivial yet professionally used metaphors. Sometimes Nicu "works" only by atmosphere, subtly moving from an idyllic to a post-apocalyptic rural landscape with industrial tinges. Nicu takes photos

el presară personajele balcanice, de tranziție, sincer dezinteresate de orice critică a condiției lor. Nicu fotografiază "personal".

În seria *Portrait of the artist smoking at -68 degrees Farenheit* îl găsim pe Nicu jucându-se cu mediul fotografic și obținând compozitii cu un personaj spectral în decor ivernal, care "arde" fotografiile cu vârful țigării, creând astfel un joc al prezenței și absenței, al urmelor în mișcare și nu în ultimul rând al compoziției tonale a fotografiei. Căci, de la bun început trebuie spus că pentru Nicu Ilfoveanu alb-negrul nu este o scuză, nu e o rezolvare tehnică facilă și de efect și nici unicul mobil al fotografiilor sale, ci un *statement* estetic: fotografii pe film, scoase pe hârtie. Prin alb-negru Nicu nu evită să-și pună probleme de conținut, de mesaj, nu folosește tehnica drept paravan ci pur și simplu se exprimă într-un limbaj a cărui rară folosire în arta contemporană îl face și mai savuros. Atenția pentru hârtia aleasă, tirajul executat de artist, care alege să păstreze unele "defecțiuni" ale filmului, creând o plasticitate *low-tech* (care ar risca să cadă în *kitsch* dacă n-ar fi bine controlată), toate dovedesc direcționarea spre obiect a fotografiilor lui Nicu.

În fotografiile sale cu peisaje "atinse" cu palma, Nicu adaugă o componentă activă interfeței peisaj - fotograf, acea palmă care construiește fotografia, personificându-se și plasând artistul într-un atunci, acolo fără echivoc, ce eludează bariera intrinsecă a mediului fotografic, cea dintre observator și subiect. Palma are de fiecare dată altă personalitate, de la una pătata de nuci verzi, la una ce brutalizează peisajul devenind uneori silueta unui monstru marin ce tocmai plonjează în ape sau eclipsează soarele. Alteori, artistul exploatează acest laitmotiv (probabil și un soi de autoportret simbolic) prin inserarea, de exemplu, doar a unui deget care urmărește urma lăsată pe cer de un avion sau din care "crește" firesc un copac. Într-un cuvânt, Nicu își introduce prezența în fotografie - într-o manieră ce-i marchează stilul - modificând după bunul plac forțele ce guvernează subiectul.

Aceeași estetică *low-tech,* dar dusă până la poetic, apare în seria de peisaje *Untitled,* fotografiate în 1996, dar mărite și printate pe pânză doar în 2004. Peisajele simple, liniare, "mișcate", la care fimul și aparatul par să fi opus cea mai mare rezistență posibilă, sunt realizate dupa o rețetă clasică, de genul cer + teren + copaci / pădure. Și totusi ele nu sunt oarecare, mizând pe (și aici artistul folosește din nou unul din punctele sale forte) un soi de mister rezidual - aflat în această atmosferă grea, incorectă - și pe senzația că fotografia ar fi fost făcuta de aparat, nu de fotograf (într-una dintre fotografii aparatul pare a se fi mișcat

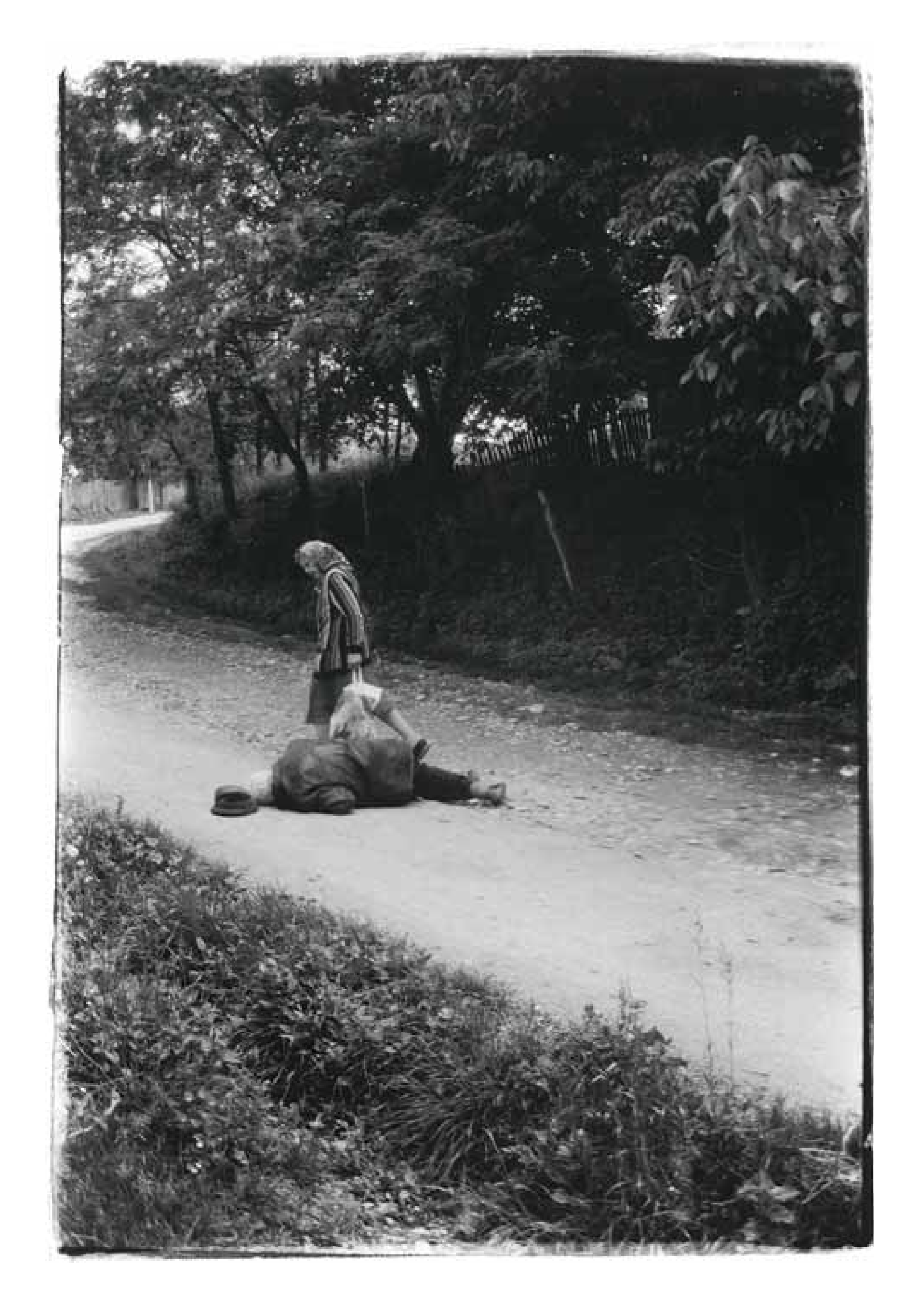
singur pe când surprindea un pâlc de pădure la orizontul unui teren proaspat cosit). Pe lângă toate acestea există o frumusețe oximoronică în aceste fotografii (trase cu un *folding camera* format 6x9 cm, pe film expirat, cu numeroase defecte la developare, decolorări, dungi, pete de emulsie desensibilizată, dar printate la 90x120 cm pe pânză printr-un procedeu *high-tech*, pigment print) - rezultatul unui demers recent al artistului, acela de a submina sistematic clișeele ce privesc

affectively. Balkan characters in transition who are frankly disinterested in any criticism of their condition are interspersed amid landscapes. Nicu takes photos "personally". In the photographic series *Portrait of the artist smoking at 68 degrees Fahrenheit* Nicu plays with the

jos și pagina următoare / below and the following page:
din seria / from the series:
Fotografii de casă / Domestic Photos, 1994 - 1998
fotografie alb-negru suport pe argentic / gelatin silver print, 10x15 cm



photographic milieu and creates images with a spectral character in a winter backdrop, “burning” the photos with the tip of the cigarette, thus giving birth to a play of presence and absence, of moving traces and, last but not least, of the photo's mixture of hues. Black-and-white photography is not an excuse for Nicu Ilfoveanu. It is not a facile technical and effective solution, nor is it the unique reason behind his photos, but an aesthetic statement: film photographs processed on paper. By taking black-and-white photos, Nicu does not neglect to ask himself questions related to content and message. He does not use technology as a screen, but simply expresses himself in a language whose rare use in contemporary art makes it more delightful. The special attention paid to the way in which he selects the photographic paper, the printed process carried out by the artist who prefers to preserve some “flaws” of the film, thus creating a low-tech plasticity, (which would run the risk of falling into kitsch if it were not well controlled), proves that Nicu's photos are object-oriented.
In his photographs showing landscapes “touched” with his palm, Nicu adds an active component to the interface between the landscape and the photographer. That palm which constructs the photo personifies itself and places the artist in an unequivocal *then, there,* which erases the boundary between the observer and the subject, it being intrinsic to the photographic medium. The palm has a new personality every time. A palm spotted by green nuts turns into one which brutalises the landscape, sometimes becoming the silhouet-



"calitatea", "frumosul", "kitschul" arătând că există cazuri în care sensibilitatea cultivată poate forța limitele acceptabilului artistic.

Seria de *Fotografii de casă (Domestic Photos)*, realizate între 1994 și 1998 îl găsește pe Nicu căutând prin arhiva proprie (nu cea de familie, căci nu sunt fotografii de familie așa cum numele seriei sugerează în mod înșelător, ci fotografii *de casă,* cuvântul *domestic* din traducerea titlului în engleză fiind cât se poate de potrivit) și scoțând la iveală fotografii cu o valoare pur personală, fotografii dragi autorului, fără intenție artistică declarată. Tirajul de 10 scos pe hârtie argentică de dimensiuni reduse, 10x15 cm, îl prezintă pe artist într-o gamă minoră a fotografiei pe care o practică. Peisajul e lăsat să se odihnească (sau poate e încă neînceput, ținând cont că fotografiile sunt făcute în primii ani de facultate), cedând poziția centrală situației. Personaje ale unei Românii rurale de acum 10 ani, balcanice, plasate în ecuații imagistice mai fine decât cele ale lui Kusturica, spunând întotdeauna altceva decât ceea ce vor să spună, sunt în fotografiile lui Nicu *objet-trouvé*, la fel ca și fotografiile înseși. Și dacă până acum, în fotografiile cu peisaje, Nicu era doar *ochiul,* și se păstra în afara cadrului, acum el intră în cadru, pozează. O femeie obeză trage un pui de somn în tren, afișând o mină răutăcioasă. Click! Țigani. Click! O lele din Maramureș. Click! Un muncitor cu o panteră naiv desenată, tatuată pe piept. Click! Un tânăr la scaldat, cu un sort negru "No.5". Click! Acestea și încă alte câteva click-uri i-au rămas dragi lui Nicu. Dacă până acum am analizat un Nicu în alb și negru, solar, aproape clasic, sentimental uneori, căutând frumosul într-un subtext / context… argentic, de sfârșit de ani '90, Nicu Ilfoveanu 2000+ capată un *vibe* mai întunecat, în mod paradoxal, sondând fotografia color, dar continuându-și preocuparea pentru peisaj. Seria de *Steampunk autochrome*-uri (2005 - 2006) duce la limită posibilitățile tehnice ale materialelor fotografice. Transformat în Dr. Frankenstein, artistul revitalizează materiale fotografice expirate și aparate "moarte", experimentând cu ele și alterându-le, într-un sofisticat joc al controlului și hazardului.

***

How do you do that… thing you do?

Nicu says: Pozele sunt trase cu un *box camera* (un aparat foto "antic", cu o singură diafragmă foarte închisă și un singur timp de expunere, suficient de scurt pentru a putea fotografia din mână) care are lentile netratate pentru culoare - nu se inventase filmul color pe atunci - pe diapozitiv 6x9, developat negativ (cross, prin proces C41).

te of a marine monster that is diving into water or eclipses the sun. There are cases in which the artist exploits this theme (probably also a kind of symbolic self-portrait) by inserting, for instance, only a finger which points to the trail left by a plane in the sky or from where a tree "grows" naturally. In a word, Nicu makes his presence felt in the photography, in a manner which marks his style, changing the forces which govern his subject to his liking.

The same low-tech yet poetically charged aesthetics is present in the landscape series *Untitled,* pictures taken in 1996, but blown-up and printed on canvas in 2004. The simple, linear, "moved" landscapes to which the film and the camera seem to have opposed as strongly as possible are taken according to a classic prescription, such as sky + field + trees / forest. Yet, they are not taken at random, counting on a sort of residual mystery (and again here the artist uses one of his strengths) - that pervades this heavy inappropriate atmosphere - and on the impression that the photo would have been taken by the camera, not by the photographer (in one photo the camera seems to have moved alone while capturing a clump of trees on the horizon of a freshly mowed field). Moreover, these photos show an oxymoronic beauty (taken with a folding camera, 6x9 cm format, on expired film, with numerous flaws when processed, off-coloured, with stripes, spots of desensitized emulsion, yet printed on 90x120 cm canvas by a high-tech procedure called pigment print) - being the result of a recent approach by the artist which consists in systematically undermining the

clichés regarding “quality” or “the beautiful”, “the kitsch” showing that there are cases in which cultivated sensitivity can push the limits of what is artistically acceptable.

Domestic Photos, completed between 1994 and 1998, shows Nicu looking through his own archive (not the family one, for they are not family photos, such as the name of the series may misleadingly suggest, but *domestic* photos, the word *domestic* in the English translation of the title being very fitting) and disclosing personal photos, extremely dear to the author, with no marked artistic intention. The edition of 10 prints processed on 10x15 cm small-sized argentic paper, presents the artist insignificantly characterising the type of photography he deals with. The landscape is put aside (or perhaps he is yet to have begun working with it, taking into account that the photos were taken during his early years at university) and the *situation* takes the central position. Balkan characters belonging to rural Romania 10 years ago, placed in imagistic equations finer than those of Kusturica, always saying something different than what they mean, are an *objet-trouvé* in Nicu's photos, just like the photos themselves. If Nicu has so far been the eye in photos, showing us landscapes and being outside the frame, now he becomes part of it and takes pictures. A fat woman dozes off while on the train, displaying a nasty look. Click! Gypsies. Click! A young woman from Maramureș. Click! A worker with a naively drawn panther tattooed on his chest. Click! A young man bathing in “No.5” black shorts. Click! These and other ’clicks’ have remained very dear to Nicu.

De ce cu box camera?

Fiindcă folosind-o mă pot concentra mai mult asupra a ce fotografiez, și nu asupra tehnicii. Practic, în faza asta aparatul și filmul fac aproape totul așa cum vor ele. Eu mai intervin doar după aceea, când scanez clișeele și apoi le prelucrez fin la culoare în Photoshop.

De ce steam punk autochrome?

Autochrome e un procedeu fotografic pseudo - color inventat de frații Lumiere pe la 1904 și folosit de divizia fotografică a armatei franceze în primul război mondial. Fiind un procedeu anevoios și încet, nu se puteau face fotografii în timpul luptei, așa că toate *autochrome*-urile sunt peisaje idilice, dar în care e ceva din război. Și atunci, Societe Photographique de l'Armee = SPA = SteamPunk Autochrome.

***

Culoarea poluată, interzisă și senzația unui permanent *layer* lichid a *steampunk*-urilor cu terenuri de fotbal suburbane (terenurile de fotbal sunt un alt laitmotiv la Nicu, aparând și în fotografiile sale alb negru mai vechi. Poarta de fotbal pare a constitui un element structural important în compoziția “studiilor” de terenuri), cu locuri de joacă, cu peisaje post-industriale, feroviare sau cu nocturne urbane, culoarea completează conceptul bine orchestrat în care *low-tech*-ul nu este doar (anti)spectacol gratuit sau vehiculul unui experiment asupra peisajului. Totul se leagă într-un sistem bine lubrefiat și aici ca și în alte fotografii ale artistului.

Nicu Ilfoveanu e o excepție. Driblează cu mediul fotografic, cu figuri stilistice periculoase pentru un artist contemporan și o face ca un jucător versat. Deși el e tânăr, fotografia lui Nicu Ilfoveanu e matură. Neo-pictorialismul său agresiv, asumat și afișat, e frondă, dar și sensibilitate. Poate e unul dintre puținii fotografi români pentru care mediul și continutul sunt indisolubil legate și, conceptual, nu rezistă unul fără celalalt. Poate că poetica lui Nicu nu e actuală, dar sigur e una lipsită de șabloane.



Fără titlu / Untitled, 1996 - 2004
inkjet print pe pânză / pigment print on canvas



If so far we have analysed a black and white, solar, almost classic and sometimes sentimental Nicu who seeks the beautiful in an argentic subtext/context of the late '90s, Nicu Ilfoveanu 2000+ acquires a darker vibe, paradoxically probing colour photography and continuing to be concerned with the landscape. The steam-punk autochromes series (2005 - 2006) stretches the technical possibilities of photographic materials to the limit. Transformed into Dr. Frankenstein, the artist revitalises expired photographic materials and "dead" cameras, experimenting with them and altering them in a sophisticated game of control and hazard.

***

How do you do that… thing you do?

Nicu says: The photos are taken with a box camera (an "antique" camera with a single enclosed aperture and a single exposure, short enough not to need tripod in order to take photos) which has a non-colour lens - the colour film had not been invented at the time - on 6x9 slide, negative processed (cross, by the C41 process).

Why box camera?

Because when I use it, I can concentrate on what I capture rather than on technique. Virtually the camera and the film do almost everything they want at this stage. I intervene afterwards, when I scan the negatives and slightly process their colour in Photoshop.

Why auto-chrome steam punks?

Autochrome is a pseudo-colour photographic procedure invented by the brothers Lumière around 1904 and used by the photographic division of the French army in the First World

War. Being a difficult and slow procedure, one could not take photos during the battle, so all autochromes are idyllic landscapes which display, however, snapshots of war. And then, Société Photographique de l'Armée = SPA = SteamPunk Autochrome.

***

The polluted, forbidden colour and the sensation of a permanent liquid layer of *steam punks* with suburban football grounds (football grounds are another reoccurring theme of Nicu, and are also present in his older black and white photos. The goal seems to represent an important structural element in the making of playground "studies"), playgrounds, post-industrial and railway landscapes or urban floodlights. The colour adds to the well-articulated concept in which low-tech is not only a uncaused (anti)show or the vehicle of an experiment on the landscape. In these photos, just like in others, the artist connects everything in a well-articulated system.

Nicu Ilfoveanu is an exception. He juggles with photography, with metaphors that are dangerous for a contemporary artist, and he does it like a well-versed player. Though young, Nicu Ilfoveanu's photography is mature. His assumed, blatant and aggressive Neo-pictorialism is translated as rebelliousness and sensitivity at the same time. He may be one of the few Romanian photographers for whom the medium and the content are interdependent and conceptually cannot resist one without the other. Nicu's poetics may not be a present one, but it is certainly one devoid of patterns.



din seria / from the series: *Domestic Photos*, 1994 - 1998
fotografie alb-negru pe suport argentic / gelatin silver print, 10x15 cm



Mihaela Kavdanska

Cristiana Radu

Mihaela Kavdanska is an artist whose training is embedded in the extensive range of artistic resources of the 90's. She is extremely interested in renewing artistic language and mastering both traditional and new means. She appeals to various means - painting, photography, installation, video, graphic design in order to expres the same subject. The obstinately transgressed boundaries between them are a defining characteristic of her work whereas communication of whatever kind is part of her recurrent themes.

Together with megatron (Ștefan Tiron), mika is the initiator of the *AVmotional* Festival, one of the most articulated hypostases of contemporary urban culture. In fact, the festival, now at its 3rd edition, is the most important event within *AVmotional* Platform, a series of events which promote electronic and electro-acoustic music, as well as new forms of audio video interaction and fusion, thus connecting Romania to the international scene and stimulating the establishment of a young hedonistic community.

The voluptuous plunge into new informational trances is counterpoised by the attention paid to the basic components which determine the coherence of the individual's psyche. The chosen topics are often conversational matters such as family, the couple and everyday life. Just like high-quality fiction, it is not the spectacular topics that give the work value and meaning, but the intertwined elements she operates with and their analysis in a new interpretive key. For instance, in the "Bed Nature" series, the private space of the bedroom blends with the public space of the landscape resulting in a wide range of interpretations that vary from the violated privacy of the new man to the brutal contact with "down-to-earth" reality, to the need for

Mihaela Kavdanska este unul dintre tinerii artiști formați în atmosfera multimedială a anilor '90 și preocupați de înnoirea limbajului artistic, fiind stăpână atât pe mediile tradiționale cât și pe cele noi. O caracterizează circumscrierea aceluiași subiect prin recursul la medii diverse - pictură, fotografie, instalație, video, graphic design, ca și transgresarea cu obstinație a granițelor dintre ele, iar comunicarea, în oricare dintre formele sale, se află printre temele sale recurente.

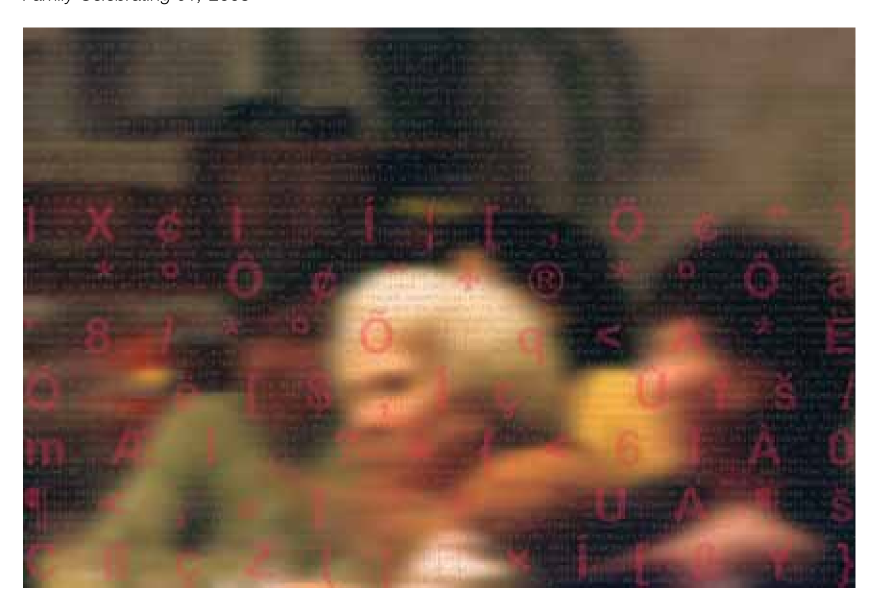
Mika se află, alături de megatron (Ștefan Tiron) la originea uneia dintre cele mai articulate ipostaze ale culturii urbane contemporane - festivalul AVmotional. De fapt, festivalul, ajuns la a treia ediție, este cel mai important eveniment din cadrul Platformei AVmotional, complex de evenimente care promovează muzica electronică, electro-acustică și noile forme de interacțiune și fuziune audio video, conectează România la scena internațională și stimulează crearea unei tinere comunități hedoniste.

Afundarea cu voluptate în transele informaționale de tip nou este contrabalansată de atenția acordată componentelor elementare ce determină coerența vieții psihice a individului. Subiectele alese sunt adesea itemuri conversaționale frecvente, precum familia, cuplul, viața de zi cu zi. Ca și în cazul beletristicii de calitate, nu spectaculosul subiectelor în sine, ci interelaționarea elementelor cu care operează, analiza lor într-o cheie nouă, dă valoarea și sensul lucrării. De pildă, în seria *Bed Nature,* teritoriul privat al dormitorului se mixează cu cel public al peisajului, urban sau nu, rezultând o multitudine de trasee de interpretare ce trimit de la intimitatea violată a omului recent, la contactul brutal cu "pământescul" realității, la nevoia de evadare și la puritatea dorinței, configurând o posibilă poetică a cuplului într-o eră a vitezei, a pierderii de sine în tentacularul informațional al metropolei.

Dintre proiectele sale recente, *Family portrait* series și *Airscape* series chestionează statutul imaginii și al textului în era digitală, trimițând la prima citire la celebra polemică dintre text și imagine. Însă textul, care virusează accesul la fotografia peste care este suprapus, este un fals "text", iar imaginea, o falsă "imagine". Suprapunerea peste o fotografie digitală blurată până la indistincția detaliilor a propriului cod ASCII face vizibilă structura sa internă, codul intim și accesează alte nivele de semnificare. Aruncat ca o mănușă în fața privitorului, codul este o interfață între fundamentele imaginii și suprafața sa, iar afișarea sa o încercare cu mijloace adecvate timpului nostru de a transmite incomunicabilul. Pseudo - textul astfel obținut mediază între imagine și privitor, îndepărtându-l de realitatea convențională și scufundându-l în informație pură. De fapt, el este un

mediator între suprafața imaginii și suprafața granulară a conceptelor. Elementele ultime constitutive ale imaginii digitale, în sine nemanipulabile, nereprezentabile și aproape incomprehensibile sunt aduse astfel în plină lumină - întreprindere întrucâtva romantică, de a o forța să transgreseze propriile granițe și să devoaleze ultima sa “realitate” - codul său “genetic”.
În fapt, recursul la realitatea intimă a imaginii și exhibarea ei în această formulă atomizată se asociază unei întreprinderi similare în ceea ce privește realitatea interioară a autoarei. Lumea sa intimă este de asemeni desfăcută în bucăți, în particule, în cuante informaționale. Particulele elementare care ne compun traseul în lume și în care se măsoară gradul de fericire al individului sunt micile evenimente banale legate de cei dragi.
Alegerea unei alte țări de rezidență decât cea natală și întâlnirea unui “cod” de comunicare - cel al limbii, al obișnuințelor mentale - diferit este posibil să se afle la originea dorinței de a-l aduce în prim plan, de a-l supune analizei și de a permite accesul la aceleași realități umane generale. Istoria gesturilor mici și a scenelor de familie devine universală prin blurare - o istorie a oricăruia dintre noi.
Seria *Airscapes* reia aceeași formulă pentru a extinde câmpul cercetării de la realitatea apropiată a familiei la un punct de vedere “în zbor de pasăre”, in care


Family Celebrating 01, 2003



escape and to the purity of desire, configuring a potential poetry of the couple in an age of speed, of losing oneself in the octopus-like informational network of the city.
Among her recent projects, *Family Portrait* and *Airscape* question the status of the text and image in the digital era, alluding on a first reading to the famous conflict between text and image. However, the text, which denies access to the image it overlaps with, is a false “text” and the image is also “false”. The overlapping with a digital picture blurred until its own ASCII code becomes indistinct reveals its internal structure and intimate code and triggers other levels of signification. Thrown like a glove in front of the viewer, the code is an interface between image fundamentals and its surface whereas its display is an attempt to convey the incommunicable with the help of means appropriate to our time. The pseudo-text thus obtained mediates between image and the viewer, distracting him from conventional reality and submerging him in pure information. The viewer is a mediator between the surface of the image and the granular surface of concepts. The last constitutive elements of digital image, impossible to be manipulated and represented and almost incomprehensible, are thus brought to light - somehow a romantic undertaking meant to force it to transgress its own boundaries and to unveil its ultimate “reality” - its genetic" code.
The appeal to the intimate reality of the image and its display in this atomized formula are associated with a similar undertaking related to the artist's inner feelings. Her inner world is also unfolded into pieces, particles, informational quanta. The flat unimportant events related to our dear ones are the basic particles which pave our way in the world and measure the individual's degree of happiness.
The decision to reside in another country from the native one, along with and the encounter of a different “code” of communication - that of language and attitudes - is likely to be the source of the desire to bring it into the

foreground, to subject it to analysis and to allow access to the same general human reality. The history of small gestures and family scenes - everyone's history - becomes universal by being blurred.
Airscapes resumes the same formula in order to expand research from the close reality of the family to a “bird's eye” point of view in which the scene is synthetically and unemotionally observed from a height. Both *Modeling* and

scena este observată, sintetic, de la înălțime, cu detașare. Atât seria *Modeling* cât și *Turkish Men's Eyes'* implică personaje reale manipulate, rezultând o poveste (semi) regizată cu final neașteptat. Realitatea nu e la locul desemnat și între aparență și esență se suprapun multiple *layere* de interpretare. În *Modeling,* un personaj masculin pozează cu implicare naivă în rol feminin. Modelul este binecunoscutul Florin, cu dizabilități mentale și aspect nătâng, angajat de UNAB (Universitatea Națională de Arte București) și cunoscut tuturor absolvenților de arte plastice de după '90. Rezultatul este o ședință de modeling șleampătă, însă

Bednature 06, 2004



încărcată de sensuri noi. Imaginea “de reclamă”, compusă după regulile grafic designului conține o ambiguitate structurală care contrazice așteptările privitorului, forțându-l să-și chestioneze prejudecățile, stereotipurile culturale și sociale.
Camera focusează pe detalii, fără a dezvălui mai mult decât este necesar pentru a scoate din context - din mijlocul florilor viu colorate ale rochiei ies mâini obosite și picioare noduroase, de după buze rujate se lățește larg deschisă o dantură indigestă. *Modeling* este o poveste despre cum să învelești o realitate tristă în

Turkish Men's Eyes' series engage genuine characters who are manipulated in some way, resulting in a (semi)staged story with an unexpected end. Reality is not in the assigned place and multiple layers of interpretation overlap between essence and appearance. In *Modeling,* a male character is naively involved in playing a feminine part. The model is the famous mentally disabled and silly Florin, employed by the UNAB (National University of

Bednature 07, 2004



Art Bucharest) and known by all those who have graduated from Fine Arts since 1990. The result is a clumsy modeling session, yet full of new meanings. The "advertising" image composed according to the rules of graphic design contains a structural ambiguity which contradicts the viewers' expectations, forcing them to question their prejudices and their social and cultural stereotypes.

The camera focuses on details, without revealing what is more than necessary in order to take the image out of the context - weakened hands and gnarled legs protrude from the vividly coloured flowers of the dress, the painted lips widely curved upwards reveal a set of ugly teeth. *Modeling* is a story about how to turn a sad reality into something cheerful and how to put an unmarketable product outside the mainstream into an embellished package. The discussion revolves around the notion of marginal / deviant / rejected versus accepted in a very Balkan way (according to Harald Szeemann who selected the work for the 2003 exhibition called *Blood and Honey / Future's in the Balkans).* Placed between the innocence displayed by "the model", genuine desire and the subjacent grotesque of the scene, the result of Mihaela Kavdanska's undertaking is far from being trivial and has a subtle melancholy which goes beyond the turmoil of the vividly coloured flowers.

Turkish Men's Eyes' is a social experiment focusing on the problem of vulnerability, of violating privacy, the notion of power and, somewhere in the background, the woman's condition in general and especially her particular status in Muslim societies.

Harassed in the streets of Turkey by men's gaze "as sweet as the baklavas", the artist inverts the situation, taking on the role of the *voyeur.* Presenting herself as an artist, she tells them that she wants to photograph their eyes for a project. While focusing the camera, she suddenly asks them to look straight at the lens "just like you did 5 minutes ago when you saw me walking down the street".

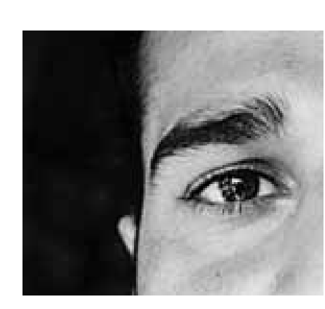
haine vesele și despre cum introduci un produs nevandabil, în afara mainstreamului într-un ambalaj cosmetizat. Discuția se poartă în jurul noțiunii de marginal / deviant / rejectat versus acceptat, într-un mod cât se poate de balcanic (în opinia lui Harald Szeemann, care a selectat lucrarea la expoziția *Blood and Honey / Future's in the Balkans,* în 2003). Situat între inocența cu care pozează "modelul", autenticitatea dorinței și grotescul subiacent al scenei, rezultatul întreprinderii Mihaelei Kavdanska, departe de trivial, are o subtilă melancolie dincolo de efervescența florilor viu colorate.

Turkish Men's Eyes' este un experiment social în câmpul de interes al căruia sunt prinse problema vulnerabilității, a violării intimității, noțiunea de putere și undeva în fundal condiția femeii în genere și mai ales statutul ei particular în societățile de tip musulman.

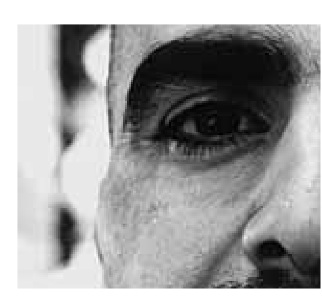
Agresată de privirile insistente, "dulci ca baclavalele" ale bărbaților de pe străzile Turciei, artista răstoarnă situația, preluând rolul voyeurului. Prezentându-se ca artist, le spune acestora că vrea să le fotografieze ochii pentru un proiect. În timp

Turkish Men's Eyes', 2003



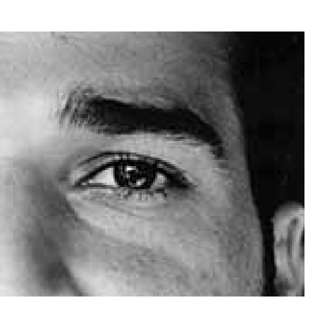
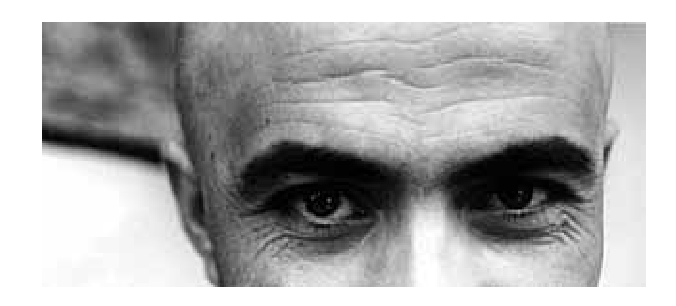


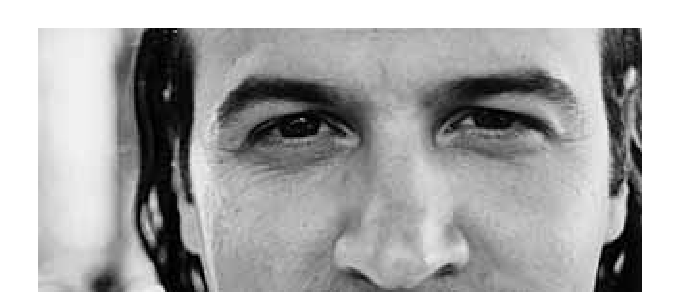




ce focusează, le cere brusc să se uite în obiectiv “cu aceeași privire cu care te uitai la mine acum 5 minute când m-ai văzut trecând pe stradă”.
Ceea ce surprinde aparatul sunt reacțiile neprevăzute, adesea comice, ale celor ce cad pe neașteptate din poziția privilegiată a prădătorului, a bărbatului seducător ce-și fixează victima în postura de obiect expus dorinței altcuiva, iar ceea ce li se cere să ofere (și să piardă în aceeași mișcare) este exact esența masculinității lor. Rezultă o invadare a intimității cu o forță superioară de șoc, datorată atât apropierii fizice cât și interpunerii aparatului și cerinței “pozei”, cerinței schimbării atitudinii de tip masculin într-una tipic feminină.
Intenția autoarei de a expune fotografiile în format mare și într-un spațiu strâmt ar potența efectul privirilor care îți penetrează spațiul intim, resimțit inițial de artistă și transferat asupra privitorului și ar inversa din nou rolurile. Senzația de agresiune ar veni de această dată din partea celor ce sunt de fapt la rândul lor agresați. Iată încă un comentariu glumeț asupra comportamentului uman în genere în care sunt strecurate prin contrabandă lucruri serioase.

The camera captures the often comic and unpredictable reactions of those who unexpectedly lose the privileged position of the predator, of the seductive man who set eyes on his victim and appears as an object exhibited to anybody else's desire. What they are asked to offer (and lose in the same moment) is the very essence of their masculinity. The result is an invasion of privacy with a shocking superior force due to both the physical approach and the interposed camera, to the requirement of “the picture” and to the requirement of changing the masculine attitude into a feminine one.
The artist's intention to exhibit the photographs in a large format and in a confined space would strengthen the effect of the gaze that invades your private space, initially felt by the artist and transferred to the viewer and would reverse roles yet again. The feeling of harassment would come this time from those who are actually harassed in their turn. This is another humorous remark about human behavior in which serious things sneak surreptitiously.



Iosif Király

Reconstrucții
Reconstructions

Anca Mihuleț

Reconstructions, a project by Iosif Király, initiated in 2000, describes the trajectory of a contemporary *flâneur,* documented by multi-perspective images. Time and space have been abandoned and are visually replaced with a phantasmagorical or, even phantasmaphysical construct, as Foucault put it - a series of illusions which constantly change their meaning and mix together. We might have the impression that this is an artificial world, when actually we are in front of some time gates, which dismantle the post-Kantian order according to which human dimensions are perceived with a certain degree of fixity and inviolability.

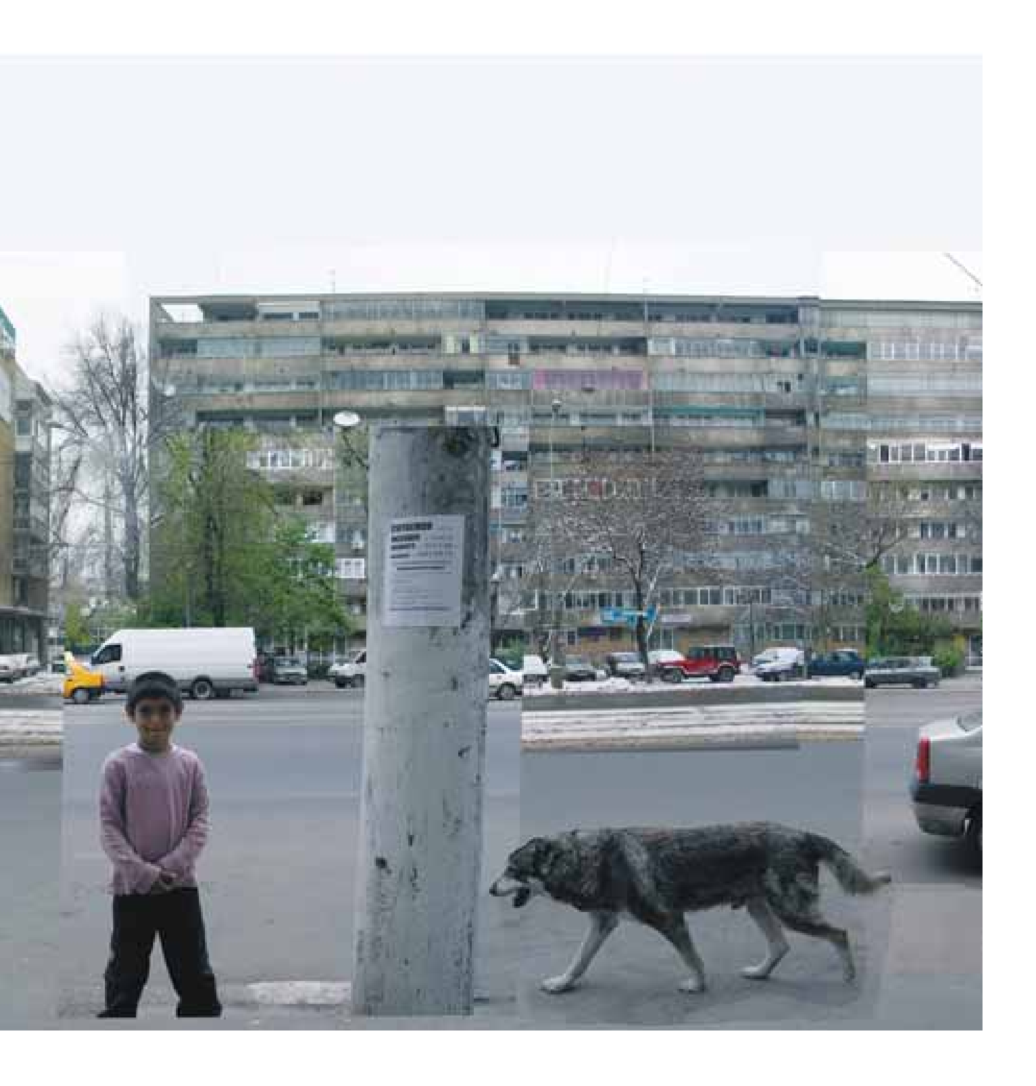
Taming space and time is synonymous with accepting the end and abandoning the idea of future. Recording and remembering the past are part of a collective prediction of death[1]. Photography appropriates not only the subject, but also the passing by of time. Even if we place it in an eternal present, it records moments that have passed. With *Reconstructions,* Iosif Király finds a solution to elude the dialectics of meaning marked by space and time, proliferating and highlighting a specific location by associating different types of time which do

Proiectul lui Iosif Király, *Reconstrucții,* început în anul 2000, descrie traiectoria unui *flâneur* contemporan, documentată prin imagini poli-perspectivice. Timpul și spațiul au fost sustrase și înlocuite vizual de un construct fantasmagoric sau de ce nu fantasmafizic, cum ar zice Foucault - o serie de iluzii care își schimbă în continuu sensul și se amestecă unele cu celelalte. Am putea avea impresia că se creează o lume artificială, când de fapt ne aflăm în fața unor ferestre în timp, care deturnează ordinea post-kantiană conform căreia dimensiunile umane sunt percepute cu o oarecare fixitate și inviolabilitate.



*Reconstrucții / Reconstructions*_*Str. Ștefan cel Mare,* 2003 - 2006, detaliu / detail

Domesticirea spațiului și timpului este sinonimă cu acceptarea sfârșitului și anularea ideii de viitor. Înregistrarea și rememorarea trecutului țin de o prevestire colectivă a morții[1]. Fotografia apropriază nu doar subiectul fotografiat, ci și trecerea timpului și chiar dacă o situăm într-un *mereu prezent,* ea înregistrează momente consumate. Prin *Reconstrucții,* Iosif Király găsește o soluție de a se sustrage dialecticii sensului marcată prin timp și spațiu, proliferând și potențând o anumită locație prin alăturarea unor timpi diferiți, care nu se succed, ci dislocă fragila spațialitate.



not follow one another, but dislodge the fragile spatiality.

Daily experience is configured like an accumulation of spaces or stasis, perceived by the artist as a theatre play with many acts. Time is local, being that inner feature of every observation system. As an observer, the artist, "the prince who is everywhere in possession of his own incognito" (Baudelaire), has to create an event, deconstructing the real from the position of the other, who is the *flâneur*.

The *flâneur* is a type of modern hero, free to walk through the city, observing and being observed, yet avoiding interaction with others[2]. According to Iosif Király, the city is not a *locus* of extreme commodification. The reconstruction stands out as something very familiar, sometimes even sentimental. The documentation of the city is not reduced to discovering urban prostitution - excessive advertisement, the exploited marginality or the districts with serialised apartment blocks; emphasis is laid on the labyrinthine structure of space and on the heterotopic fragmentariness of a city.

This kind of *flânerie* can be understood as an attempt to re-privatise the social space, a reason why the private has a special impact within the *Reconstructions*. It is only there that time stands still, the place is separated from space[3]; we deal with a different dimension that has eluded everyday life. Griselda Pollock talks about "being home in the city", which requires a privileged type of visuality, a certain stand and sometimes a certain distance kept

by means of artistic exploration, discovery, social investigation, cultural policies and last but not least, tourism[4].

Experiența citadină se constituie într-adevăr ca o acumulare de spații sau de staze, acumulare pe care artistul o percepe asemenea unei piese de teatru cu mai multe acte. Timpul este local, fiind acea trăsătură internă a fiecărui sistem de

Reconstrucții / Reconstructions_Trebesice_Dinner 12 -13 August, 2006



observație. Artistul, de pe poziția de observator, “prințul care este pretutindeni în posesia propriului incognito” (Baudelaire), trebuie să creeze un eveniment, deconstruind realul de pe poziția celuilalt, acel celălalt care este *flâneur*-ul.

Photography lives by cloning reality, contributing to moving real time into a fourth dimension, that of the virtual, which has



substituted the real and has represented its absolute achievement. The present belongs to the screen, to the image. *Reconstructions* imply a certain fatality, a genetical mutation of space, time and of memory.
Space turns time to such an extent that it makes room for memory, which, according to Bachelard, is "spatially rooted"[5] - spatialised. The *Reconstructions* series have been influenced by certain elements - the context in which the event is captured, the frame of mind experienced in the moment of recollection and the accumulation of some experiences from the moment the event took place until the moment of its remembrance.
The recurrent image of the train in *Reconstructions* accounts for space and time compression. The landscape revealed from the train is an oscillating one, jumping from fluctuations to linearity, from invention to obsolescence; it is an environment subjected to constant change, a corridor bordered by the old and the new[6]. The train causes a spatial and temporal collapse, its fast motion dissolves identity, produces and reproduces spaces; the traveller visually depends on the exterior. The train exists as an autonomous, arbitrary, flexible, unstable space, just like a city that is constantly changing. This means of transport is thus turned into an urban ready-made, into a tool of artificial socialization which accurately delimits space and time.
The train creates a visual triad, varying with the traveller's position; therefore, he can



Reconstrucții / Reconstructions_Timișoara_Str. Giurgiu nr. 15 / 2, 2005 - 2006

Flâneur-ul este tipul eroului modern, liber să se miște prin oraș, observând și lăsându-se observat, dar evitând interacțiunea cu alții[2]. Orașul în accepțiunea lui Iosif Király nu este un *locus* al comodificării extreme, ideea de consum se poate spune că lipsește cu desăvârșire. Reconstrucția se profilează ca ceva foarte familiar, uneori chiar sentimental. Documentarea orașului nu este redusă la descoperirea prostituției urbane - publicitatea în exces, marginalitatea mult prea exploatată sau cartierele de blocuri trase la xerox; accentul cade pe structura labirintică a spațiului, pe fragmentarismul heterotopic al unei metropole.
Acest tip de *flânerie* poate fi perceput ca o încercare de reprivatizare a spațiului social, motiv pentru care privatul are un impact aparte în cadrul *Reconstrucțiilor.* Doar acolo, în interior, timpul se golește, locul se separă de spațiu[3]; avem de-a face cu o altă dimensiune care s-a sustras cotidianului. Griselda Pollock vorbește despre "a fi acasă în oraș", fapt care presupune o vizualitate privilegiată, o luare de poziție și uneori de distanță prin explorare artistică, descoperire, investigație socială, politici sociale și nu în ultimul rând turism[4].
Fotografia trăiește din clonarea realității, contribuind la mutarea timpului real într-o a patra dimensiune, a virtualului, care s-a substituit realului și constituie realizarea lui absolută. Prezentul aparține ecranului, imaginii. *Reconstrucțiile* implică o fatalitate, o mutație genetică a spațiului, a timpului și a memoriei.
Spațiul transformă timpul într-o asemenea măsură încât face loc memoriei, care, în opinia lui Bachelard este "înrădăcinată spațial"[5] - spațializată. Seria *Reconstrucțiilor* este influențată de anumiți factori - contextul în care este surprins respectivul eveniment, starea de spirit din momentul amintirii și acumularea unor



Reconstrucții / *Reconstructions_Timișoara_Str. Giurgiu nr. 15* / 3, 2005 - 2006

experiențe din momentul în care a avut loc evenimentul și până în momentul în care s-a început amintirea acestuia.
Compresia spațiului și a timpului se face simțită prin recurența imaginii *trenului* în cadrul *Reconstrucțiilor*. Peisajul revelat din tren este un spațiu care oscilează, sărind de la fluctuant la liniar, de la invenție la obsolescență; este un mediu mereu în schimbare, un coridor mărginit de vechi și nou[6]. Trenul provoacă un colaps spațial și temporal, mișcarea rapidă dizolvă identitatea, produce și reproduce spații; călătorul este dependent vizual de exterior. Trenul există ca spațiu autonom, aleatoriu, flexibil, instabil, asemenea unui oraș în continuă schimbare. Ceea ce face din acest mijloc de transport un *ready-made* de factură citadină, o unealtă de socializare forțată, care delimitează foarte exact spațiul și timpul.
Trenul generează pe de-o parte o triadă vizuală, în funcție de poziția pasagerului; astfel, privirea poate fi îndreptată frontal, în direcția de mers sau contrar direcției de mers. Pe de altă parte, este creată o vizualitate în mișcare. Același punct din spațiu va fi văzut la momente diferite de persoane diferite, realizându-se vizualități multiple, care se suprapun prin succesiune rapidă.
Iosif Király utilizează acest tip de experiență în elaborarea imaginilor sale. Spațiul capătă o structură narativă, nefinisată, fiind perceput în funcție de afinitățile elective ale artistului. Prin alăturări neașteptate, coșmarul suburban ajunge să fie suprapus visului urban, la fel cum un spațiu gol, fără sens, devine sugestiv. Percepția artistului asupra orașului are un caracter dialectic, însă nu în sensul gândit de Walter Benjamin. Sugestia timpului se realizează prin producția de istorii autobiografice bazate pe amintiri ale locurilor. Sugestia spațiului se realizează printr-o multiplicitate

look ahead, in the direction the train is moving or contrary to it. On the other hand, the effect of a moving visuality is created. The same point in space can be seen at different moments by different individuals, creating many types of visuality, which overlap in rapid sequence.
Iosif Király uses this type of experience to elaborate his images. Space acquires an unfinished narrative structure, being perceived according to the artist's elective affinities. By unexpected associations, the suburban nightmare overlaps with the urban dream, the same way as an empty meaningless space becomes eloquent. The artist's perception of the city has a dialectic character, yet not in the sense Walter Benjamin proposed. Time is suggested by the production of autobiographical histories based on memories of different sites. Space is suggested by a multiplicity of supervised spatialities that exist only to the extent to which the camera can provide it.
Technically, the arrangement of the transparent layers, more specifically of some images on other images, confers the overall view a picturesque and, at the same time, discursive and linguistic aura. It stands for the historical message of photography, as described by Roland Barthes. Each image has certain codes "the readers" decipher with their knowledge, just like a text which only becomes meaningful if we are familiar with signs and symbols[7].
The spaces chosen as topics of the Reconstructions, be it a train, a bridge, a

market, a park or an apartment, undergo a super-exposure generated by temporal transparency, explosive most of the times - the hour and the date are sometimes visible in the photo, as summer and winter coexist, creating an extensive network. Emphasis is not laid on surfaces, but on their roots. Time and space face each other in a narrative confrontation. This time, photography no longer suppresses time, but allows it to unfold in order to send space into a virtual world, into hyper-reality. This has nothing to do with artificiality or "the death of the subject", it is exactly the opposite. Iosif Király manages to historicise and "behaviourise" certain spaces and situations by means of "images that become more real than the real"[8].

We have mentioned the fatality of the *Reconstructions* and the way in which such an approach changes perceptions. The greatest danger appears the moment a space that has suffered radical changes or no longer exists is documented. At that very moment, the individual, the landscape, time and space are no longer perceived as scenery; the irrepresentable is represented instead.

The observation process of Iosif Király places the viewer within the scopic regime, engages him, going beyond the empirical type of looking characterised by Walter Benjamin's *flâneur,* thus reinforcing Sartre's conclusion - "the image is not an act, but a choice"[9]. It is impossible to choose a position in space meant to offer "an inclusive



Reconstrucții / Reconstructions*_Brăila_2,* 2004 - 2005

de spațialități, ținute sub observație și care există doar în măsura permisă de aparat. Din punct de vedere tehnic, dispoziția straturilor transparente, mai exact a unor imagini peste alte imagini, conferă tabloului general o aură picturală și în același timp discursivă, lingvistică. Este vorba despre mesajul istoric al fotografiei așa cum îl descria Roland Barthes. Fiecare imagine are anumite coduri pe care "cititorul" le descifrează în funcție de cunoștințe, asemenea unui text care capătă sens doar dacă se cunosc semnele și simbolurile[7].

Spațiile alese ca subiect al *Reconstrucțiilor,* fie că este vorba despre tren, pod, piață, parc sau apartament, cunosc o supra-expunere generată de transparența temporală, de cele mai multe ori explozivă - ora și data se îngrămădesc pe imagine, se întrepătrund, vara și iarna există în același timp, creând o rețea extensivă. Accentul nu cade atât pe suprafețe, ci pe rădăcinile lor. Spațiul și timpul sunt puse față în față, într-o înfruntare narativă. De data aceasta, fotografia nu mai subjugă timpul, ci îl lasă să se desfășoare pentru a trimite spațiul în virtualitate, în suprarealitate. Nu este vorba aici despre artificialitate sau despre "moartea subiectului", ci este tocmai opusul. Iosif Király reușește istoricizarea și "comportamentalizarea" unor spații și situații, prin intermediul unor "imagini care devin mai reale decât realul"[8].



Am vorbit mai sus de fatalitatea *Reconstrucțiilor,* despre felul în care o asemenea abordare alterează percepțiile. Pericolul cel mai mare survine în momentul în care este documentat un spațiu care a trecut prin modificări radicale sau care nu mai există. În acel moment, individul, peisajul, timpul și spațiul dispar ca scene; este reprezentat ireprezentabilul.
Procesul de observație al lui Iosif Király situează privitorul în interiorul regimului scopic, îl implică, depășind tipul empiric de privire al *flâneur*-ului lui Walter Benjamin, demonstrând astfel concluzia lui Sartre - "imaginea nu este un act, este o alegere"[9]. În spațiu, alegerea poziției care să ofere "experiența inclusivă" este imposibilă. Fiecare poziție este implicată într-un proces de negociere a relațiilor sale cu alte poziții[10]. Imaginea este "singura formă spațială" care poate guverna locațiile spectatorilor. Voința de putere este implicită reprezentărilor cuprinzătoare ale orașului. *Flâneur*-ul, vorbesc aici și despre cel închipuit de Walter Benjamin, nu face decât să descrie dialectico-discursiv orașul. Acesta interpretează hermeneutic imagini care i se revelează în drumurile sale, imagini ale "practicii cotidiene".
Vizualitatea generată de lumea digitală este prin excelență una a cotidianului, care se reproduce la infinit prin intermediul imaginilor. Artistul a devenit un vânător al

experience". Every position is involved in the process of negotiating its relation with other positions[10]. The image is "the only spatial form" able to govern the viewers' locations. The will of power is intrinsic to the broad representations of the city. The *flâneur,* I am also referring here to the one imagined by Walter Benjamin, only describes the city in a dialectical-discursive manner. He provides a hermeneutic interpretation of images revealed to him in his itineraries - images of "everyday practice".
The visuality created by the digital world belongs, par excellence, to the daily existence, reproducing itself ad infinitum by means of images. The artist has become a hunter of images, even if this practice implies aggressiveness, dislocation and the idea of surpassing the "model". The balance between the real and the imaginary can no longer be maintained, whereby the image runs the risk of becoming a simulacrum. Iosif Király discovers a strategy to save the image, resorting to the memory of time and space. Through *Reconstructions,* the artist demonstrates the theory of Daniel L. Schacter who considered that past memories are favoured because we assign them emotions and knowledge acquired after the specific moment passed[11].
The city is the repository of the individuals' memories and of the past. Also, it stands for a receptacle of cultural symbols and collective myths like buildings, markets, bridges and parks, spaces documented by the artist in the project.

Benjamin's act was sensorial, "aural"; every image is felt, lived and orally transmitted precisely because the real should be preserved untouched. The photographic nearness of reality implies a certain kind of aggressiveness, leading to the restructuring or reconstruction of reality ""as something different, added or lost"[12]. The modern *flâneur* was satisfied with walking around the city, collecting evidence in a somehow absent-minded and unpremeditated manner. Today the artist plays the role of a contemporary *flâneur* and changes the conception of appreciating spaces while on the move, turning them into active spaces of representation, of conflict, an idea also found in Henri Lefebvre's *Production of Space.*

The *flâneur* is the most remarkable spectator and presenter of the modern world, related to contemporary art and views of urban space. He moves in space and in the crowd with a "viscosity which allows and privileges vision"; he is familiar with the urban and is always urban in the familiar environment[13].

Everyday life recorded by Iosif Király in the project *Reconstructions* stimulates the exertion of a type of visuality oriented within the space, which eludes the conventionalism of the photos that just depicted space.

The penetration into private areas captures aspects which lie below the level where visibility begins. Here space goes through a type of basic experience, being used according to a personal formula, thereby, in



*Reconstrucții / Reconstructions*_Budapest_2, 2005, detaliu / detail

imaginilor, chiar dacă această practică implică agresivitate, dislocare, depășire a "modelului". Echilibrul dintre real și imaginar nu mai poate fi menținut, și atunci imaginea riscă să se îndrepte spre simulacru. Iosif Király descoperă o tactică de a salva imaginea, recurgând la memoria spațiului și timpului. Prin *Reconstrucții,* artistul demonstrează teoria lui Daniel L. Schacter, care considera că amintirile din trecut sunt favorizate prin faptul că le atribuim emoții și cunoștințe pe care le-am dobândit după consumarea respectivului eveniment[11].

Orașul este depozitarul amintirilor indivizilor și al trecutului. Deasemenea, funcționează ca un receptacol al simbolurilor culturale și al miturilor colective, cum ar fi clădiri, piețe, poduri, parcuri, spații documentate de artist în proiect.

Actul lui Benjamin a fost unul senzorial, "aural"; fiecare imagine este simțită, trăită și redată oral tocmai pentru a păstra intact realul. Aproprierea fotografică a realității comportă o oarecare agresivitate, producând restructurarea sau reconstrucția realității "în ceva diferit, adăugat sau pierdut"[12]. *Flâneur*-ul modern se mulțumea să parcurgă orașul, să adune probe într-o formă oarecum distrată și nepremeditată. Astăzi, artistul își exercită rolul de *flâneur* contemporan și schimbă concepția aprecierii spațiilor în trecere, transformându-le în *spații active de reprezentare,* de luptă, idee pe care o regăsim și la Henri Lefebvre, în *Producția spațiului.*



Reconstrucții / Reconstructions*_București_Ilioara_2*, 2001 - 2002

Flâneur-ul este cel mai de seamă spectator și prezentator al lumii moderne, în relație cu arta contemporană și viziunile asupra spațiului urban. El se mișcă în spațiu și în mulțime cu “o vâscozitate care permite și privilegiază viziunea”; este familiar cu urbanul și întotdeauna urban în mediul familiar[13].

Înregistrarea vieții zilnice practicată de Iosif Király în proiectul *Reconstrucții* stimulează exercitarea unei vizualități orientate în interiorul spațiului, care se sustrage convenționalismului fotografiilor care înfățișează spațiul.

Incursiunea in zone private surprinde aspecte care se afă sub pragul de unde începe vizibilitatea. Aici se petrece un tip de experiență elementară asupra spațiului, care este utilizat după o formulă personală, în esență rămânând mereu același. Casa implică un alt fel de memorie și de spațialitate; ea se trăiește și se consumă prin prezența ocupanților și prin amintirile lor. Artistul pătrunde din afară, iar sub actiunea privirii sale toate intimitățile sunt sacrificate până la “iluminarea detaliului”.

Combinația de empiric, cunoaștere teoretică, voință de putere și practică spațială vorbesc clar despre pierderea naivității privirii. Proiectul *Reconstrucții* a creat locații virtuale, ce uneori trimit la pictura metafizica într-o așa măsură încât spațiul și timpul se mumifică, devenind relicve ale cotidianului, un cotidian pe care Iosif Király l-a imaginat încă din anii '80 când încerca să iasă din izolarea impusă de comuniști prin manifestări cum ar fi *performance*-ul, *mail-art*-ul sau fotografia.

essence it always stays the same. The house implies a different kind of memory and spatiality; it is experienced and consumed by the presence of its occupants and their memories. The artist comes from the outside and his act of looking makes all intimate things be sacrificed until “the detail is illuminated”.

The combination of empiricism, theoretical knowledge, will of power and spatial practice clearly point out the loss of the naive act of looking. *Reconstructions* has created virtual locations which sometimes allude to metaphysical painting to such a great extent that time and space are mummified, becoming relics of everyday life imagined by Iosif Király since the 1980s, when he was trying to step out of the isolation imposed by the communists by different ways of expression such as performance, mail-art and photography.

Notes: see the Romanian version

References:

1. *A Companion to the City,* Gary Bridge, Sophie Watson (ed.), Blackwell Publishing, 2000.

2. Baudrillard, Jean, *The Illusion of the End,* Stanford University Press, California, 1994.

3. Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout,* Les Éditions de Minuit, 2003.

4. *Experiment in Romanian Art After 1960,* The Soros Centre for Contemporary Art, Bucharest, 1997.

Note:

[1] Baudrillard, Jean, *The Illusion of the End,* Stanford University Press, California, 1994, p. 9.

[2] Wolff, Janet, "The Invisible Flâneuse - Women and the literature of Modernity", în Chris Jenks (ed.), *Urban Culture. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies,* Routledge, 2004, vol. al II-lea, p. 7.

[3] de Certeau, Michel, "Walking in the City", în *Urban Culture…,* op. cit., vol. al II-lea, p. 46.

[4] cf. Walkowitz, Judith, "Urban Spectatorship", în *Urban Culture…,* op. cit., vol. al II-lea, p. 87.

[5] Lefebvre, Henri, "Extracts from «Writings on Cities»", în *Urban Culture…,* op. cit., vol. al II-lea, p. 78.

[6] Schwarzer, Mitchell, *Zoom Scape. Architecture in Motion and Media,* Princeton Architectural Press, New York, 2004, p. 39.

[7] Barthes, Roland, "Rhetoric of the Image", în Victor E. Taylor, Charles E. Winquist (ed.), *Postmodernism. Critical Concepts,* Routledge, 1998, p. 29.

Reconstrucții / Reconstructions_București, Crăciun / Christmas Time, 2005 - 2006



[8] Baudrillard, Jean, "The Evil Demon of Images and The Precession of Simulacra", în Thomas Docherty (ed.), *Postmodernism. A Reader,* Cambridge University Press, 1993, p. 195.
[9] cf. Didi-Huberman, Georges, *Images malgré tout,* Les Éditions de Minuit, 2003, p. 103.
[10] Boyer, Christine, "City of Collective Memory", în Gary Bridge, Sophie Watson (ed.), *A Companion to the City,* Blackwell Publishing, 2000, p. 423.
[11] Schacter, Daniel L., "The Sin of Bias", în *The Seven Sins of Memory: How the Mind Forgets and Remembers,* Houghton Mifflin, Boston, 2001, p. 140.
[12] Schwarzer, Mitchell, op. cit., p. 165.
[13] Jenks, Chris, "Watching Your Step. The History and Practice of the Flâneur", în *Urban Culture…,* op. cit., vol al II-lea, p. 29.

Bibliografie: vezi varianta engleză

5. *Postmodernism. A Reader,* Thomas Docherty (ed.), Cambridge University Press, 1993.
6. *Postmodernism. Critical Concepts,* Victor E. Taylor, Charles E. Winquist (ed.), Routledge, 1998.
7. Schacter, Daniel L., *The Seven Sins of Memory: How the Mind Forgets and Remembers,* Houghton Mifflin, Boston, 2001.
8. Schwarzer, Mitchell, *Zoom Scape. Architecture in Motion and Media,* Princeton Architectural Press, New York, 2004.
9. *Urban Culture. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies,* Chris Jenks (ed.), vol. I, II, III, IV, Routledge, 2004



Dan Mihălțianu - *Liquid Matter*

Anca Mihuleț

Everyday practice has long been related to the marginalisation of society and surface tensions and perceived as counterculture. This is the reason why the discourse on the subject of everyday life engages the problem of space, habitation, identity and cultural production. Everyday life differs from one society to another, is based on tradition, specificity and an acceptance of the visible which becomes stronger than visuality.

If the taste for everyday life and the privileged non-evenimental bear the mark of history, of the L'École des Annales and then of the adepts of the German Alltags-geschichte (history of everyday life), today they are an interesting challenge to all those engaged in the social mechanism. To accept the celebration of everyday life means to accept the whole reality with respect to space, time, relationships and communication.

However, there are certain moments when everyday life is split, whereby it enters another dimension, causing increased tension, which in turn causes radical changes. Here I am referring to magic, hypnosis, sports competitions, entertainment shows, building sites in the city, wars or terrorism. These are actions meant to question natural order, even if they derive from the same premises as daily activities. They represent a sublimation of

Practica cotidiană a fost corelată o lungă perioadă cu marginalitatea societății și cu tensiunile de suprafață, fiind percepută ca o contra-cultură. Acesta este motivul pentru care discursul despre cotidian implică problematica spațiului, a locuirii, a identității sau a producției culturale. Viața zilnică diferă de la o societate la alta, ține de o tradiție, de un specific și de o acceptare a vizibilului, un vizibil care devine mai puternic decât vizualitatea.

Gustul pentru cotidian și privilegierea non-evenimențialului au venit dinspre istorie, prin școala Analelor, apoi prin adepții Alltagsgeschichte (istorie a cotidianului) din Germania, pentru ca astăzi să constituie o provocare interesantă pentru toți cei angrenați în mecanismul social. Acceptarea sărbătorii vieții zilnice constituie acceptarea realității totale cu privire la spațiu, timp, relații sau comunicare.

Există totuși anumite momente când cotidianul se dedublează, pătrunde într-o altă dimensiune, provocând o creștere de tensiune, care aduce întotdeauna schimbări radicale. Vorbesc aici despre magie, hipnoză, competiții sportive, spectacole de divertisment, șantiere din incinta orașelor, războaie sau terorism. Sunt acțiuni menite să deturneze ordinea naturală, chiar dacă se revendică de la aceleași premise ca și activitățile zilnice. Reprezintă un sublim al cotidianului, având fiecare propriul cod și aparținând unor sisteme bazate pe alegere, pe decizie.

Imaginile cotidiene nu trebuie căutate, ci trebuie lăsate să apară. Ele trebuie să aparțină întotdeauna cuiva, să facă parte din experiența cuiva, care apoi împrumută această experiență. Paul Virilio afirma în “Spațiul critic” că destinul oricărei imagini este de a fi în creștere[1]; în contextul în care am atins un extaz al circulației, comunicării și populării, imaginea este singura care are durabilitate și nu se teme de vid.

Cartea lui Dan Mihălțianu, *Liquid Matter,* abordează cotidianul pornind de la premisa lichidității. Ceea ce este cu adevărat trăit și ceea ce se presupune că trebuie trăit implică o stare fluidă, nestructurată, care pentru a fi definită trebuie esențializată, trebuie purificată. Oricât de transparent și clar ar putea părea un discurs despre cotidian, acesta nu se reduce la gesturi banale sau la relatarea unor întâmplări.

Liquid Matter, prin complexitatea, acuratețea acțiunilor și a reacțiilor pe care le-a generat, a ajuns să se identifice cu personalitatea artistului. A devenit



Union, București, 2005

the everyday behaviour, each having its own code and belonging to systems based on choice and decision.
Everyday images should not be looked for. They have to allow themselves to appear. They always have to belong to somebody, to be part of the existence of somebody who adopts this type of experience afterwards. In *The Critical Space* Paul Virilio argued that the fate of any image is to be magnified[1]; given that we have reached an ecstasy of circulation, communication and population, the image is the only durable entity which is not afraid of emptiness.
Dan Mihălțianu's book, *Liquid Matter,* approaches everyday life by having liquidity as a starting point. What is really experi-enced and supposed to be experienced implies a fluid unstructured state which, in order to be defined, has to be essentialised, purified. Irrespective of its transparency and clarity, the discourse on everyday life is not limited to flat gestures or to an account of happenings.
Due to the complexity and accuracy of actions and reactions it has generated, *Liquid Matter* came to be identified with the artist's personality. It has become the demonstration of a lifestyle. *Liquid Matter* talks about the artist's possibilities of crossing boundaries, of creating situations, of changing conceptions and perceptions, of always taking the form of the space he passes by. By paying avid attention to every place he visits, Dan Mihălțianu appropriates that space, extracting its essence, preserving lucidity and transparency.



Apparat, Berlin, 1997

demonstrația unui stil de viață. *Liquid Matter* vorbește despre posibilitățile artistului de a transgresa granițe, de a crea situații, de a schimba concepții și percepții, de a lua mereu forma locului prin care trece. Prin atenția pe care o acordă fiecărui mediu pe care îl vizitează, Dan Mihălțianu își apropriază acel spațiu, extrăgând esența, păstrând luciditatea și transparența.
Zygmunt Bauman, în lucrarea sa “Modernitatea lichidă”, examinează felul în care societatea se îndreaptă de la o modernitate solidă, centrată pe evenimente majore, spre una fluidă, care asemenea lichidelor, este inaptă de a-și păstra forma pentru un timp îndelungat. În plină modernitate lichidă, Dan Mihălțianu își creează propriul sistem de referințe, cercetând fragilitatea, tranziența, non-separabilitatea, lipsa de structură și de definiții a lumii lichide, aspecte pe care artistul le-a avut în vedere încă din anii '80 în acțiuni cum ar fi *Titanic Vals* sau *Canal Grande* (1986).
Această nouă ordine aduce cu sine concepte și metode reunite sub denumirea de *Liquid Matter. Great Distillations, Liquid Cities, Alcohology, Degree 0, Windows București-Berlin, Firewater* sau *Nouvelle Cuisine* sunt ramificațiile acestei stări, fiecare constituind o etapă aparte, mereu pusă în interacțiune cu



Degree 0, Glenfiddich, 2002

celelalte. Fie că este vorba despre accesul la apă, despre tranzacții financiare, despre transparența politică sau despre impactul băuturii și al culturii gastronomice asupra condiției umane actuale, Dan Mihălțianu sugerează o globalizare precaută, conștientă de punctele nevralgice și sensibilitățile experienței individuale.

Proiectele enumerate mai sus combină o varietate de medii - video, fotografie, performance, intervenție sau instalație, rezultatul fiind o experiență vizuală complexă și un ambient care reușește să modereze tensiunile de suprafață. Cartea *Liquid Matter,* apărută în anul 2002 reprezintă concluzia și produsul finit rezultat în urma acestor acțiuni. Aceasta reunește pe lângă selecția de fotografii și un glosar care introduce definițiile diferitelor stadii ale materiei lichide, alcătuit de Inke Arns și intitulat *Alcohology Encyclopedia.*

Liquid Matter nu prezintă un exces de informație, ci multiplică și explică ideea conținută în titlu, pe care apoi o difuzează prin intermediul acestei cărți. Cartea prezintă formatul unui jurnal, afișând o prețiozitate aparte datorată acelui *stream of consciousness* care acompaniază înșiruirea imaginilor. Fotografiile se succed aleatoriu, fără a se ține cont de momentul în care s-a produs acțiunea sau de

In his work “Liquid Modernity”, Zygmunt Bauman questions the way in which society passes from a solid modernity, centred on major events, to a fluid one which, like liquids, is unable to preserve its form for a long time. Dan Mihălțianu creates his own system of reference, examining fragility, transience, inseparability, the lack of structure and definitions of the liquid world. All of them are aspects the artist has been taking into account ever since the 1980s in works such as *Titanic Waltz* or *Canal Grande* (1986).

This new order brings forth concepts and methods put together under the name of *Liquid Matter. Great Distillations, Liquid Cities, Alcohology, Degree 0, Windows Bucharest-Berlin, Firewater* or *Nouvelle Cuisine* are derivations of the liquid state, each being a special stage, interacting with the others. Whether talking about access to water, financial transactions, political transparency or about the impact of drinking and gastronomic culture on the present human condition, Dan Mihălțianu suggests a cautious type of globalisation, aware of the sore points and sensibilities of individual experience.

The above-mentioned projects combine a variety of means - video, photography, performance, intervention or installation, resulting in a complex visual experience and an environment that manages to ease surface tensions. Published in 2002, *Liquid Matter* embodies the conclusion and the finite product of these actions. Apart from a

photo selection, it includes a glossary created by Inke Arns, entitled *Alcohology Encyclopedia,* that introduces the definitions of the different stages of liquid matter.

Liquid Matter does not provide an excess of information, but enlarges upon and explains the idea suggested in the title, conveyed afterwards by means of this book. The book has the format of a diary, revealing a particular preciousness due to that stream of consciousness that accompanies the chain of images. The photos come about randomly one after the other, without taking into consideration geographical location or the moment when the action took place. The only constant element is the presence of the artist and the spirit of the place which now appears to be incisive, now naïve, confusing or serene.

The artist withdraws to another dimension when he captures daily events which he allows to unfold without his intervention, instead choosing a comfortable distance. However, this does not happen with the works in *Great Distillations.* "The engine of the whole project has a symbolic character; each distillation extracts the essence of a specific event, story, person or location"[2]. The distillation practice is tied to an internal set of rules and certain repetitive actions, involving certain risks. Thus, the result is always a surprise.

The space where this process unfolds imposes the working method, the necessary materials and the product to be obtained, completed by the component of the given-

locația geografică. Singura constantă este prezența artistului și spiritul locului, care apare uneori incisiv, alteori naiv, deruntant sau seren.

Artistul se retrage într-o altă dimensiune atunci când înregistrează evenimentele cotidiene, pe care le lasă să se desfășoare fără a interveni, alegând o depărtare confortabilă. Acest lucru nu se petrece însă în cazul lucrărilor din seria *Great Distillations,* "motorul întregului proiect, având un caracter simbolic; fiecare distilare extrage esența unui anumit eveniment, a unei povestiri, persoane sau locații"[2]. Practica distilării e legată de un regulament intern, de anumite acțiuni repetitive, implicând anumite riscuri, rezultatul fiind întotdeauna o surpriză.

Spațiul în care se desfășoară acest proces impune metodele de lucru, materialele necesare și produsul care urmează a fi obținut, la care se adaugă componenta mirosului degajat, a potențialului gust sau a aspectului cu componentele sale - culoare, transparență, consistență, concentrație.

Distilările nu promovează multidisciplinaritatea sau interdisciplinaritatea; potențialul lor este totalmente antidisciplinar[3]. Ele pleacă din cotidian și se revendică de la o întreagă tradiție, îndeplinind o funcție clară - "producerea de băuturi alcoolice, parfumuri, elixiruri, dar și alte obiecte cu caracter de

Union, București, 2005



multiplicate: cărți poștale, diverse publicații, fotografii, casete video și audio sau compact-discuri, într-un cuvânt *Great Distillations Editions*"[4].

Modul în care Dan Mihălțianu reia experimentele în diversele locuri pe unde călătorește demonstrează fluiditatea călătoriei și a practicii artistice. Opțiunea de a relua același concept, însă în feluri diferite, cu altfel de mijloace, întotdeauna hand-made, acceptând provocarea impusă de asemenea proceduri se înscrie în dorința de a depăși anumite norme impuse de societate sau de sine însuși, fără a viza neapărat perfecțiunea.

Rememorarea acțiunilor căpătă de fiecare dată alte înțelesuri, reușind să se sustragă exigențelor timpului, spațiului sau orientărilor politice. Distilarea se poate produce în orice condiții, scopul fiind producerea băuturii, nu consumul în sine.

Îmbutelierea și etichetarea noilor produse coincide cu *artificarea* acestora, un fel de patentare artistică a unor lichide cu un înalt conținut socio-politic. În urmă rămân amintirile unor experiențe care nu se mai pot repeta, care și-au construit o istorie a lor, dublură a unor evenimente aparținând unei modernități solide.

Blue Angel, distilat obținut din soc, corelat cu momentul morții Marlenei Dietrich, *Jubilee,* licoare distilată din cereale, cartofi, melasă și vin cu ocazia aniversării a

Child in Time, București, 2001



off smell, potential taste or aspect - colour, transparency, consistency and concentration.

The distillations do not promote multidisciplinarity or interdisciplinarity; their potential is totally anti-disciplinary[3]. They have everyday life as a starting point and derive from a whole tradition, having a clear function - "the production of spirits, perfumes, elixirs and other serialised objects: postcards, various publications, photos, video and audio tapes or CDs, in a word, *Great Distillations Editions*"[4].

The way in which Dan Mihălțianu resumes his experiments in the different places he travels through, shows the fluidity of the trip and of artistic practice. The option for resuming the same concept, yet in different ways, with different means, always hand-made, accepting the challenge imposed by such procedures, is part of his desire to break certain rules imposed by society or by himself, without necessarily aspiring to reach perfection.

Remembering the actions acquires other meanings every time, managing to escape the exigencies of time, space or political orientations. Distillation can be obtained under any conditions, the purpose being not to consume, but to produce drinks.

Bottling and labelling the new products coincides with their turning into artefacts, a kind of artistic patent for some liquids whose content is highly socio-political. Memories of some unrepeatable experiences that have built up their own history, a backup of

certain events belonging to a solid modernity, lie behind.

Blue Angel, a distillation obtained from elder, correlated with the moment of Marlene Dietrich's death, *Jubilee,* a liquor distilled from cereals, potatoes, molasses and wine, on the occasion of the 50th anniversary of the end of the Second World War, or *Frontiers,* distilled from hop, the essence of the artist's intervention in Canterbury, all have their own image and discourse.

Firewater is a product obtained from fruit, sorted seeds and various plants collected from the parks of New York. It is fermented in plastic containers in an apartment in SoHo, then distilled in a cooper recipient on the premises of "Art in General" and poured into bottles gathered from the streets of Manhattan. The images on the labels represent the artist's own view of the history, politics and culture of USA from an arbitrary, fragmentary and subjective perspective.

Every image presented in *Liquid Matter* contains traces of previous projects; exhibition interiors are mixed with locations from different towns or with landscapes which trouble the order of this phenomenological narrative. Collections of bottles and labels, series of essences, extracts and liquors talk about a production of signs and significations, not of an industrial one.

The project *Nouvelle Cuisine is represented* in the book by an association of images which reveals the ambiguous and often hilarious relationship between the consumer and the way of serving particular dishes. The *Nouvelle*

50 de ani de la sfârșitul celui de-al doilea război mondial sau *Frontiers,* distilat din hamei, esența intervenției artistului în Canterburry beneficiază fiecare în parte de o imagine și un discurs propriu.

Firewater este un produs obținut din fructe, semințe selectate și diverse plante, adunate din parcurile newyorkeze. Este fermentat în containere din plastic într-un apartament din SoHo, distilat apoi într-un recipient din cupru la sediul Art in General și turnat în sticle colectate de pe străzile din Manhattan. Imaginile de pe etichete reprezintă viziunea personală a artistului cu privire la istoria, politica și cultura Statelor Unite, dintr-o perspectivă aleatorie, fragmentară și subiectivă.

Fiecare imagine prezentată în *Liquid Matter* conține frânturi din proiecte anterioare; interioare de expoziție sunt amestecate cu locații din diferite orașe sau cu peisaje care perturbă ordinea acestei narațiuni fenomenologice. Colecții de sticle și etichete, serii de esențe, extracte și lichioruri vorbesc despre o producție de semne și semnificații și nu despre o producție industrială.

Proiectul *Nouvelle Cuisine* este reprezentat în carte printr-o asociație de imagini din care reiese relația ambiguă, de multe ori ilară dintre consumator și modul de servire al anumitor feluri de mâncare. Conceptul de *Nouvelle Cuisine* presupune degajare, fluiditate a ingredientelor și a preparării, culminând cu delectarea vizuală. Dan Mihălțianu alege componente culinare banale, cu care privirea și gustul sunt obișnuite, paroxând relația dintre cultura gastronomică și erotism.

Liquid Cities, o altă serie de video-still-uri inclusă în carte, constă în "cercetarea vizuală a interacțiunii dintre poziția geopolitică, stilul de viață global și fondul cultural local al unor aglomerări urbane."[5] Atitudinea lichidă față de oraș implică un tranzit perpetuu și contactul cu felurite comportamente sau mecanisme urbane. Acțiunile nu comportă vreo permanență și sunt de multe ori absurde și chiar obscene. Imaginile se completează una pe cealaltă chiar dacă nu redau același spațiu. Artistul alcătuiește mozaicuri de fotografii, folosind la maxim resursele locurilor pe care le documentează. Orientarea spațială nu prezintă o prea mare importanță; accentul se pune pe evocarea unor locuri familiare, cu încărcătură emoțională.

Imaginea este uneori agresivă, generând o stare de disconfort, datorită caracterului de supraveghere; unghiurile alese sunt total neconvenționale (imagini întoarse la 180 de grade), de multe ori dând impresia unor filmări ilegale.

Reclamele cu destinul lor efemer, plimbarea cu ferry-boat-ul spre o destinație considerată monumentală și durabilă cum ar World Trade Center, care astăzi este doar o amintire, retragerea banilor de la bancomat, schimbarea tramvaiului, așteptarea, incursiunea într-o parcare, fascinația față de orașul din lego țin de o



Karl-Marx-Allee, Berlin 1997

Cuisine concept implies disengagement, fluidity of ingredients and preparation, culminating in visual delight. Dan Mihălțianu chooses ordinary ingredients, familiar both to the eye and to the taste buds, highlighting the relationship between gastronomic culture and eroticism.

Liquid Cities, another series of video-stills included in the book, consists of "the visual examination of the interaction between the geopolitical position, the global lifestyle and the local cultural background of some urban agglomerations"[5]. The liquid attitude towards the city implies an ongoing transit and contact with different ways of behaving and urban mechanisms. The actions do not have any sense of permanence and most of the time they are absurd and even obscene. The images complete each other even if they do not render the same space. The artist creates mosaics of photos, fully exploiting the resources of the places he documents. Spatial orientation is not of paramount importance; emphasis is laid on the evocation of certain familiar places that have an emotional charge.

The image is sometimes aggressive, causing discomfort because of its surveillance mission; the chosen angles are totally unconventional (images turned 180 degrees) and for the most part give the impression of being taken illegally.

Advertisements doomed to be ephemeral, the voyage by ferry to a monumental and everlasting destination like the World Trade Center, a thing of the past today, money

muzeificare și o reabilitare a evenimentelor, care determină în final diluarea acestora[6], însă fără a violenta în vreun fel cotidianul.

Proiectul *Windows. București-Berlin* s-a concretizat prin amplasarea unui panou luminos în Alexanderplaz din Berlin, în interiorul căruia se afla un poster cu fotografii reprezentând spații presupuse a fi fost supravegheate înainte de căderea Zidului Berlinului. Dan Mihălțianu a ales ipostaze din interiorul apartamentelor și atelierelor sale deținute în București și Berlin, pe care le alternează cu imagini de străzi și clădiri din aceleași orașe, care păstrează reclame din perioada comunismului. În centrul mozaicului de fotografii se află sigla RFT, fost mare producător de electronice în Germania de Est, recunoscut și pentru distribuția de echipamente de supraveghere.

Odată centre ale fostei puteri, aceste locații par lipsite de importanță și pierdute în timp, dezorientând privitorul, care se vede mutat într-o lume străină, ireală.

Liquid Matter este o experiență cu caracter introspectiv, care dezvoltă un al șaselea simț, acela al lichidității, contrabalansând istorizarea excesivă a mentalităților, a vieții zilnice sau a sexualității. Evenimentele lichide nu trebuie miniaturizate, deoarece ele sunt pure, originale, iar prin excentricitatea afișată luptă împotriva rutinei și a epuizării.

Cotidianul instaurează o previzibilitate care determină continuitatea rutelor zilnice. Sistemele de norme și coduri comasează trecutul și viitorul într-un prezent sigur, care poate fi cunoscut și controlat. Lichiditatea societății contemporane provine din "fluiditatea traseelor, rapiditatea transportului, caracterul lizibil și accesibil al semnelor și reperelor care populează spațiul"[7], accesul la informație, circulația ideilor, posibilitatea de a inova și de accepta diferențele.

Traiectoriile cotidiene ale artistului se definesc în funcție de ceilalți si de acțiunile acestora. În anii '80, Dan Mihălțianu a fost adeptul artei povera, realizând încă de atunci lucrări interiorizate, în care realitatea personală se sustrăgea realității oficiale. Obiectele găsite, fluidele sau jurnalul de artist tip carte sunt concepte recurente în proiectele artistului. În acea perioadă, Dan Mihălțianu obișnuia să înregistreze parcursul zilnic prin intermediul unui aparat de fotografiat camuflat, pentru a nu atrage atenția. Astăzi, supravegherea este parte integrantă din viața zilnică, fără a mai fi percepută ca un pericol; imaginile din *Liquid Matter* continuă aceste principii.

De aici derivă lichiditatea gestului artistic și tendința de a transforma. Ajungem din nou la actul simbolic al distilării, la producția de lichide și apoi la colecționarea lor sub forma unei istorii lichide, subiective, într-o continuă curgere și transgresare.



Karl-Marx-Allee, Berlin, 1997

taken out from ATMs, changing trams, waiting, the incursion in a parking lot, fascination for the Lego city are related to the museumification and rehabilitation of events, which finally causes their dilution[6], yet without causing violence to everyday life. The project entitled *Windows. Bucharest-Berlin* materialised by placing a lit panel in Alexanderplaz, Berlin, inside which was a poster of photos showing spaces which are thought to have been supervised before the fall of the Berlin Wall. Dan Mihălțianu chose hypostases of his apartments and workshops in Bucharest and Berlin, alternating them with images of streets and buildings in the same cities that preserve advertisements dating from the communist period. In the middle of the photo mosaic one can see the RFT abbreviation, a renowned producer of electronic equipment in East Germany, also famous for its surveillance equipment.

Once centres of the former power, these locations seem to be insignificant and lost in time, confusing the viewers who see themselves moved into a strange, unreal world.

Liquid Matter is an introspective experience which develops a sixth sense, that of liquidity, counterpoising the excessive historicisation of mentalities, everyday life and sexuality. The liquid events should not be miniaturised because they are pure, original and fight against routine and exhaustion by their overt eccentricity.

The everyday institutionalises a kind of predictability which determines the

Note:

[1] Virilio, Paul, *Spațiul critic,* Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2001, p. 81.
[2] Arns, Inke, "Alcohology Encyclopedia", în Mihălțianu, Dan, *Liquid Matter,* 2002, p. 75.
[3] Highmore, Ben, "Questioning Everyday Life", în Ben Highmore (ed.), *The Everyday Life Reader,* Routledge, 2002, p. 4.
[4] Arns, Inke, loc. cit., în *Liquid Matter,* op. cit., p. 75.
[5] ibidem, p. 133.
[6] Baudrillard, Jean, *Paroxistul indiferent,* Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2001, p. 21.
[7] Mihali, Ciprian, *Inventarea spațiului. Arhitecturi ale experienței cotidiene,* Editura Paideia, București, 2001, p.135.

Repere bibliografice:

1. Baudrillard, Jean, *Paroxistul indiferent,* traducere de Bogdan Ghiu, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2001.
2. Bauman, Zygmunt, *Liquid Modernity,* Cambridge: Polity Press, 2000.
3. *Experiment în arta românească dupa 1960,* Centrul Soros pentru Artă Contemporană, București, 1997.
4. Mihălțianu, Dan, *Liquid Matter,* 2002.
5. Mihali, Ciprian, *Inventarea spațiului. Arhitecturi ale experienței cotidiene,* Editura Paideia, București, 2001.
6. The Everyday Life Reader, Highmore, Ben (ed.), Routledge, 2002.
7. Virilio, Paul, *Spațiul critic,* traducere de Sebastian Big, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2001.

continuity of daily routes. The system of rules and codes compresses the past and the future in a secure present that can be known and controlled. The liquidity of contemporary society comes from “fluid routes, fast means of transport, legible and accessible signs and reference points that fill space”[7], access to information, the circulation of ideas and the possibility to innovate and accept differences.

The artist's everyday routes are a defined function of the others and their actions. In the '80s, Dan Mihălțianu related to arte povera and ever since he has created introspective works in which personal reality eluded the real one. The objects he finds, the fluids and the book-like artist's diary are recurrent concepts in Mihălțianu's projects. During that period, Dan Mihălțianu used to capture everyday life by means of a camouflaged camera so as not to attract attention. Today, surveillance is part and parcel of daily life, ceasing to be perceived as a danger; the images in *Liquid Matter* are based on these principles.

They are the source of the liquidity of the artistic gesture and of the tendency to transform. We come again to the symbolic act of distillation, to the production of liquids and then to their collection under the form of a liquid, subjective and continuously flowing and transgressing history.

Notes & **References:** see the Romanian version



Firewater, New York, 1996


BEER & TAVERN
NO HAROLD, I WILL NOT MARRY YOU.
SAUZA
TEQUILA
LIFE IS HARSH.
ASSISTANC
E SERVICE
Serving The Community
With Assistance in Preparing
Applications For Your Green Card
• JOB SPONSORSHIP
• WORK PERMIT
• RELIGIOUS WORKER
• STUDENT VISA
• RELATIVE PETITION
• REFUGEE
• POLITICAL ASYLUM
Polaroid
Fax Service
TIME
ELECTION SPECIAL
V CLINTON'S
RET WEAPON
RANTEED
WOULD WIN
UNCONTESTED
DIVORCE $350
FEE DOES NOT INCLUDE COURT COSTS FILING FEES OF SERVICE
OF PROCESS CHILDREN & PROPERTY SLIGHTLY HIGHER
FIREWATE
GET OFF THE
EBUT ALBUM OUT-N
Breathing
Room

Vlad Nancă

Cosmin Moldovan

Vlad Nancă began his career as a photographer in 1999. One of the most famous young Romanian artists, he is part of a new generation of photographers (it was not by accident that in the year 2000 he was selected to take part in the exhibition *Generation 2000* in Romanian Photography held at CIAC). Conceptual artist, theorist, curator, trend-setter and agitator of Bucharest's underground movement, Vlad is permanently engaged in various cultural projects. However, every now and then he finds time to satisfy his need to take photos. Vlad, the photographer, is fundamentally different from Vlad, the conceptual artist. The former is sensitive, silent and fastidious to objects and to the way in which the fibre

Vlad Nancă și-a început cariera în fotografie în 1999 și e unul dintre cei mai cunoscuți tineri artiști români, făcând parte dintr-o nouă generație de fotografi (nu întâmplător a fost selectat în 2000 pentru expoziția *Generația 2000* în fotografia românească de la CIAC). În același timp artist conceptual, teoretician si curator, *trend-setter* și agitator al *underground*-ului Bucureștean, Vlad este implicat în numeroase proiecte culturale. Și totuși, din când în cînd mai găsește timp să-și satisfacă nevoia de fotografie. Trebuie spus de la început că Vlad fotograful este fundamental diferit de Vlad artistul conceptual. Primul e sensibil, tăcut, atent la obiecte și la felul cum fibra *realității* circulă prin imagine. Cel de-al doilea e abraziv, ironic, sarcastic uneori, întotdeauna cu chef de scandal, violând cu orice ocazie *actualul.*

În anii '90, scena de artă contemporană e dominată de artiștii optzeciști care au avut și un important rol formator pentru *generația 2000.* Instituții ca CIAC și Galeria Nouă duc o politică din ce în ce mai consistentă de promovare a unei noi generații de fotografi și artiști video, printre care și Vlad Nancă. Generația 2000 (sau 2020, respectând conceptul platformei administrate de artist, www.2020.ro, ce încearcă să coaguleze comunitățile creative tinere din România) este prima generație de artiști români care abandonează autopsia comunismului și biopsia tranziției post-comuniste și începe să observe într-un mod personal mutațiile, dar și constantele vieții de zi cu zi dintr-o Românie încă destul de confuză, dar în care lucrurile se sedimentează cu rapiditate.

Din seria / from the series: *British Experience,* 2000 - 2001







Miezul dur al creației fotografice a lui Vlad de până acum îl reprezintă lunga serie *British Experience* - câteva sute de fotografii documentând călătoriile și timpul petrecut în Marea Britanie în perioada 2000-2001. Principiul generator al unei mari părți a acestor fotografii e același: culture *clash*-ul imanent se degajă din toți porii imaginilor. Vlad se comportă ca un *străin* (nu ca un turist, căci nu dă curs impulsului cultural în imaginile sale) și fotografiază așa cum ar face-o un artist străin în România, lipsit de predeterminări de orice tip. Rezultatul lui Vlad e atât o vastă colecție de impresii de călătorie cât și materialul unei auto-evaluări post-fotografice. Încercând să scape de sub tirania calculului pre-fotografic (fie el tehnic, compozițional, tematic, cultural), artistul folosește *snapshot*-ul pentru a fotografia orice i se pare că merită fotografiat, fără a sta să mai studieze compoziția fotografiei și concentrându-se pe redarea cât mai fidelă pentru privitor a impactului imaginii asupra artistului. Vlad încearcă astfel să se transforme cât mai rapid din subiect în mediu, în canal de transfer al șocului, al impresiei, către privitor și către el însuși. Căci, spuneam mai sus, auto-evaluarea începe când artistul își privește fotografiile și se întreabă "ce m-a determinat să fotografiez asta?"

Experiența britanică a lui Vlad e viața de zi cu zi, cum spunea Erden Kosova în textul său dedicat acestei serii de fotografii, din care însă lipsește acea așa-zisă "adevarată experiență britanică" cu aer post-imperialist, evident, intens comercializată și transformată într-un uriaș *banner outdoor.* Iar eu, gradul doi al

of reality is revealed in photographs. The latter is abrasive, ironic, sometimes sarcastic, always eager to scandalise, violating the present on any occasion.

During the 1990s the contemporary art scene was dominated by artists of the '80s who had a major role in educating Generation 2000. Institutions like CIAC and Galeria Nouă have a more consistent policy to promote a new generation of photo-graphers and video artists, including Vlad Nancă. Generation 2000 (or Generation 2020, if we use the name of the site administered by the artist, www.2020.ro, which aims to unite the young creative communities of Romania) is the first generation of Romanian artists that lays aside the autopsy of communism and the biopsy of the post-communist transition and starts casting a personal glance not only at the mutations, but also at the relentless







aspects of everyday life in Romania, a country which is still confused, but where things become deep-seated very quickly. *British Experience* - a few hundred photos documenting his travels and time spent in Great Britain between 2000 and 2001 has been the hard core of Vlad's photographs

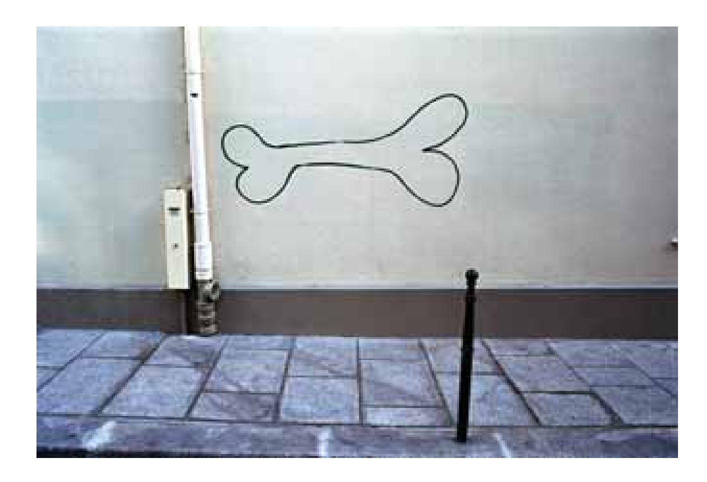
privirii, o percep ca o colecție de intimități mai mult sau mai puțin voalate. Deși mi se dezvăluie în fiecare dintre căutarile sale estetice, Vlad e mai degrabă candid, nu obscen. Pot ghici *night-life*-ul prin inscripțiile de la metrou (Please keep feet off seats), intrevăd sex în fotografiile cu flori, singurătate în portretele unei perne. Vlad nu-mi arată și nici nu-mi povestește experiența britanică. Mi-o *oferă,* căci dupa ce fotografiile au venit de la laborator Vlad se află într-o poziție similară celei în care mă aflu eu, descoperind fotografiile cu aceeași surpriză, ca și cum le-ar fi făcut

Din seria / from the series: *Down to Earth,* 2001 - 2003









altcineva. Nu manipulează post-fotografic, poate doar ajustează culorile, menținând după cum și el spune, "estetica unui profesionist". Nu re-cadrează aproape niciodată, păstrând în copia pe hârtie un subtil frame à la Cartier-Bresson (aroganță sau onestitate?).
Epopeea clișeelor "vieții cotidiene" continuă cu *Down to Earth,* serie realizată între 2001 și 2003, în care artistul se "apleacă" (literal chiar) asupra lucrurilor ce trăiesc sub linia orizontului, sub nivelul privirii. Și Vlad găsește în ele un automatism al

until now. The generating principle of a large part of these photos is the same: the immanent culture clash is revealed by every inch of the photos. Vlad behaves like a foreigner (not like a tourist, because he resists the cultural impulse in his images) and takes photos as any foreign artist

Din seria / from the series: *Down to Earth,* 2001 - 2003









without any prejudice would do so in Romania. The result Vlad achieves is both a vast collection of travelling impressions and the material of a post-photographic self-evaluation. Trying to escape the tyranny of pre-photographic calculation (be it technical, compositional, thematic or cultural), the artist uses the snapshot technique in order to take photos of anything he finds worthy of being captured. He does it without studying composition, aiming to accurately transmit to the viewer the original impact the image had on the artist. Thus Vlad tries to quickly transform himself from a subject into a medium, a channel to transmit shock, impression, to the viewer and to himself. For, as I said earlier, self-evaluation begins when the artist looks at his photos and wonders "what made me photograph this?"

Vlad's British experience is everyday life, as argued by Erden Kosova in his text dedicated to this series of photos, yet devoid of the so-called "real British experience" with an obvious post-imperialist tinge, intensely commercialised and turned into a huge outdoor banner. I, as the observer, perceive it as a collection of more or less veiled intimacies. Though they are revealed to me in any of his aesthetic quests, Vlad is rather candid than obscene. I can guess from the signs placed in underground stations (Please keep feet off seats) that they speak about nightlife, I catch a glimpse of sex in the photos of flowers and one of loneliness in the portraits of a pillow.

efemerului, al unei existențe irepetabile în timp și spațiu. Pe asfaltul urban sau pe pământ, în iarbă sau pe apă se produc evenimente estetice, iar Vlad le înregistrează, mai precaut decât în *British Experience,* mai atent la încărcătura lor culturală și estetică, mai concentrat asupra finalității decât asupra procesului.

Exercițiul seriei *Down to Earth* e cel al valorizării cotidianului, atât de repetat în istoria fotografiei, și totuși intens și personal pentru Vlad Nancă. Asfaltul e fundalul poemului epic deja consumat al urmelor unui câine, al unei gropi încercuite de indicatoare fosforescente, ca un obiectiv de înaltă securitate sau de mare pericol. Un reflector stradal luminează straniu coroana unui copac; o prelată patinată, cu schelet metalic acoperă monstruos și misterios ceva ce ar putea fi un automobil. O baltă verzuie, un tobogan, un os desenat pe perete, un stencil "love is in the air" sunt actorii unui film văzut întotdeauna de sus. Din tot decupajul - deși toate fotografiile conțin acea ecuație (de succes) a hazardului ce operează asupra *banalului* și-l transformă în *special* - îmi atrag atenția două. Imaginea a doi cai surprinși în preludiul unui joc erotic, într-o curte interioară, are impregnată în ea



Din seria / from the series: *Down to Earth,* 2001 - 2003





Din seria / from the series: *Ups and Downs,* 2005



Vlad does not show me his *British Experience,* nor does he want to tell me about it. He offers it to me, because, after the photos have been processed, Vlad finds himself in a similar position to mine, discovering them with the same surprise, as if somebody else had taken them. He does not manipulate them post-photographically, the most he does is adjust the colours, maintaining, as he says, “the aesthetics of a professional”. He hardly ever reframes them, keeping a subtle frame à la Cartier-Bresson (arrogance or honesty?) on the final print.

The epic of “everyday life” clichés continues in *Down to Earth,* a series completed between 2001 and 2003, in which the artist “leans” (even literally) over the things living under the horizon line, under what is in sight. Vlad discovers in them an automatism of the ephemeral, of an existence unrepeatable in time and space. Aesthetic events take place on the urban asphalt or underground, in the grass or on water. Vlad captures them more cautiously than in *British Experience,* paying more attention to their cultural and aesthetic charge, focusing more on the finality than on the process itself.

The exercise of valuing the quotidian proposed by *Down to Earth* is so much repeated in the history of photography and yet, it is intense and personal for Vlad Nancă. The asphalt is the background of the already consumed epic poem about the traces left by a dog, about a hole surrounded by phosphorescent signs, like tight security or a very dangerous site. A

street spotlight lights a treetop in a strange manner; a glazed tarp with a metal skeleton covers monstrously and mysteriously something that might very well be a car. A greenish pool, a slide, a bone drawn onto a wall, a “love is in the air” stencil is the actor of a film always seen from above. Of the whole series, two photos catch my attention - though all the photos contain that (successful) equation of the hazard, which acts upon the ordinary and turns it into something special. The image of two horses caught in a prelude to an erotic game in an inner yard has the sensation of surveillance, of espionage ingrained in it, just like the one of a black dog lying on the edge of a swimming pool. The situation becomes emotionally more serious due to the tense photographic relation: the photographer's eye watches closely, hunts the “androgynous” caballine and the canine black spot without disturbing them whereas I, the viewer, can only see the prey in the most aesthetic moment of its formal existence.

Ups and Downs (2005), the latest adventure in contingency, reveals Vlad Nancă in a game of Snakes & Ladders (it begins as a narrative and comes back to the same place in order to begin as a similar story, the order of the photos at the exhibition being a solid proof of that) with joints and psychedelic orange shades counterpoised over slides and merry-go-rounds (children's playgrounds are a recurrent motif in the artist's photos, undoubtedly storing more than a simple formal potential), over a felled tree



Din seria / from the series: *Ups and Downs,* 2005



Din seria / from the series: *Ups and Downs,* 2005



trunk (of an accused graphism) and a wooden bench (thus, in both *Ups and Downs* and *Down to Earth* I discover Vlad's preference for the "natural" layer of the urban apparatus, for wood, grass and everything related to the vegetal). Consistent in his approach, the artist continues to look closely and silently at unimportant things, looking for the beautiful where it is hardly likely to appear. Any of them can or cannot be ups or downs. Rhetorically, in the frontispiece of the series Vlad also visits a common place of the beautiful - a peacock which seems to be the excrescence of a bush - probably an accident with a personal value that goes beyond power or the desire for self-censorship.

senzația de supraveghere, de spionaj, la fel ca și cea a unui câine negru la marginea unei piscine. Situația câștigă în intensitate emoțională prin tensiunea raportului fotografic: ochiul fotografului supraveghează, vânează "androginul" cabalin și punctul negru canin fără a le perturba, iar eu, privitorul, văd doar prada în cel mai estetic moment al existenței sale formale.

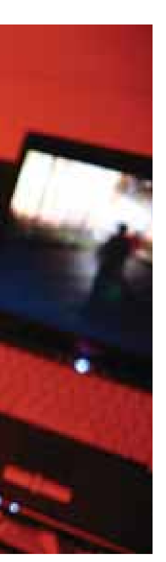
Ups and downs (2005), cea mai recentă aventură în contingent, ni-l dezvăluie pe Vlad Nancă într-un joc de *Snakes & Ladders* (pornește într-o narațiune ca să se întoarcă mai apoi în același loc, pentru a porni într-o narațiune similară, fapt vizibil din dispunerea în spațiul expozițional a fotografiilor) cu joint-uri și degradeuri portocalii psihedelice contrapuse toboganelor și *ringhișpilurilor* (spațiile de joacă pentru copii sunt un motiv recurent în fotografiile artistului, înmagazinând în mod cert mai mult decât un simplu potențial formal), unui trunchi de copac tăiat (de un grafism acuzat) și unei bănci de lemn (descopăr astfel și în *Ups and Downs*, ca și în *Down to Earth* apetența lui Vlad pentru layerul "natural" din aparatul urban, pentru lemn, iarbă și tot ce înseamnă vegetal). Consecvent în demersul său, artistul își continuă observația atentă și silențioasă asupra lucrurilor neinteresante, căutând frumosul acolo unde e cel mai puțin probabil să apară. Oricare dintre

Din seria / from the series: *Ups and Downs,* 2005





acestea pot fi *ups sau downs,* la fel cum se poate ca nici unul să nu fie *up sau down.* Retoric, în imaginea de frontispiciu a seriei Vlad vizitează și un loc comun al frumosului - un păun ce pare a fi excrescența unui tufiș - probabil un accident cu o valoare personală ce depășește puterea sau cheful de auto-cenzură.
Vlad nu se limitează la a fi doar artist, "descoperind" de curând 5 fotografi și orchestrându-le debutul. Survolând expozția *Wait…* (2006), devin evidente temele și motivele lui Vlad care circulă printr-o selecție fără surprize. Marwan Anbaky, Alina Andrei, Tudor Ene, Tudor Prisăcariu, Lucian Stan marșază pe același model artistic ca și curatorul lor. Deși e mai tânăr decât unii dintre artiștii pe care-i curatează aici, Vlad e o prezență pregnantă în spatele acestei expoziții, unii ar spune chiar prea pregnantă, o prezență ce le circumscrie pe cele ale artiștilor într-o viziune coerentă, dar foarte puțin flexibilă.
Consecvent în stil și estetică, onest, căutând cu încăpățânare frumosul subtil și accidental, extrăgându-l apoi printr-un tub cu focala de 50mm, Vlad Nancă fotograful, își confirmă talentul în fiecare proiect. Un tânar artist complex și un curator abil, Vlad Nancă e deja un personaj influent al scenei contemporane românești, care contribuie permanent la afirmarea unei generații 2000+.





Vlad does not limit himself to being merely an artist. He has recently "discovered" five photographers and organized their debut exhibition. A bird's-eye view of the exhibition *Wait…* (2006) clearly reveals Vlad's themes and motifs which circulate in an unsurprising collection. Marwan Anbaky, Alina Andrei, Tudor Ene, Tudor Prisacariu and Lucian Stan follow the same artistic model as their curator. Though younger than some of the artists he curates here, Vlad is a prominent presence behind this exhibition. Some would say that his presence is too prominent, circumscribing the artists' one in a coherent, yet hardly flexible vision.
Consistent in style and aesthetics, honest, stubbornly searching for the subtle and accidentally beautiful, extracting it afterwards with the help of a 50mm lens, Vlad Nancă, the photographer, confirms his talent in every project. A complex young artist and a skilful curator, Vlad Nancă is already a highly influential name on the Romanian contemporary artistic scene, bringing his steady contribution to the future acclaim of a 2000+ generation.

Gheorghe Rasovszky - *Beauty will be convulsive or not at all*[1]

Cristiana Radu

Gheorghe Rasovszky is one of the most unconventional visual artists of the 1980s with a particular kind of discourse and formative background. Rasovszky's contact with the specific sensitivity and cultural forms of postmodernism shaped a different trajectory for him than for his collegues, and lead to a novel attitude towards art, politics and society. The interaction between the openness and popular aspect of mass culture and the elitism of Surrealism's quest underneath the surface of reality have given birth to a singular territory. Surrealism, a movement aimed at the eliberation of the mind, an insurection act against social limitations and the establishment trancends art, having a real impact on the contemporary worldview and opening a different mindstate, seemingly more important and more 'real' than the mundane, everyday reality. The contemporary scientific worldview has distanced itself from Modernist comprehension, once more coming closer to ideas such as irreversibility and chance, seeming to take a similar point of view to that of the Surrealists. One of the main reasons behind the contemporary paradigm shift springs from new concepts that appeared in other fields than literature and the visual arts, such as physics or philosophy: "the crisis of determinism", the role of chance and disorder in natural processes, Heisenberg's indetermination priciple, the problem of irreversible time, Karl Popper's vision on scientific theories in the light of their being

Gheorghe Rasovszky este unul dintre cei mai nonconformiști artiști vizuali optzeciști, cu un discurs și un background formator particular. Contactul cu sensibilitatea și formele culturale ale postmodernității conturează un traseu diferit de cel al majorității colegilor săi, conducând la o raportare inedită la artă, politic și social. Intersecția dintre deschiderea, popularul culturii de masă, și elitismul și căutările suprarealismului pe sub pielea realității au dat naștere unui teritoriu singular. Suprarealismul, mișcare orientată în principal spre eliberarea minții, act de insurecție împotriva limitărilor sociale, a *establishmentului* de orice tip, transcede arta, dovedind un real impact asupra felului de a vedea lumea, asupra atingerii unei stări diferite, mai importante și mai "reale" ca realitatea de zi cu zi. Viziunea științifică actuală s-a distanțat de tipul de înțelegere modernist reapropiindu-se de concepte ca ireversibilitate și hazard și abordând o poziție apropiată de cea suprarealistă. Schimbarea de paradigmă a vremii a plecat într-o măsură importantă de la concepte nou-apărute în alte domenii decât literatura sau artele vizuale, precum fizica sau filosofia: "criza determinismului, locul hazardului și al dezordinii în procesele naturale, principiul indeterminării al lui Heisenberg, problema timpului ireversibil (...), viziunea lui Karl Popper asupra teoriilor științifice în lumina "falsificabilității" mai degrabă decât cea a simplei "verificabilități", "paradigmele" și "revoluțiile științifice" ale lui Thomas Kuhn"[2] și nu poate rămâne lipsită de analogii la nivelul conștiinței estetice. Reîntoarcerea valorilor pre-raționale și a trăirilor dionisiace, apariția micilor religii, a fenomenelor tip New Age, importanța "tribală" a muzicii, erupția cotidianului în artă și trăirea vieții ca artă sunt trăsături definitorii ale unei epoci pe care Michel Maffesoli o numea a "sinergiei arhaismului și a dezvoltării tehnologice"[3], marcată de efemerul și de ironiile postmodernității.

În acest context se situează traseul ales de Gheorghe Rasovszky, adânc ancorat în contemporaneitate dar tributar și fondului arhaic al imaginarului colectiv. Cu rădăcini în arta pop, pe de o parte, și în suprarealism, pe de alta, arta sa este una violentă, incomodă vizual și dificilă semantic - un melanj foarte improbabil, în care subculturile punk sau new age sunt ingrediente esențiale, iar influențele naumiene, colate pe un schelet acut contemporan, îi modelează substanțial felul de a aborda realitatea cu variantele supra / infra / meta etc. Trimiterile culturale sunt dintre cele mai neașteptate, aparent incompatibile, mergând de la

Universal Selfportrait, 1991
fotografie pe suport argentic, asamblaj / argentic, assemblage, 60x80 cm



easy to be "forged" rather than of easyly "verifiable", "paradigms" and the "scientific revolutions" of Thomas Kuhn"[2], all of which cannot remain without consequences at the level of aesthetic consciousness. The return of pre-rational values and Dionysian experiences, the development of phenomena such as New Age, the 'tribal' importance of music, the eruption of

presocratici la culturi rebele și religii marginale, însă promovând ca numitor comun atitudini anti-*establishment,* cu accent pe libertatea individului. Contaminată puternic de atingerea cu domeniile filosofiei, psihologiei, muzicii arta sa urmărește constant pulsiunea conștiinței către orizonturi mai largi, iar dincolo de ironia șfichiuitoare pe care piesele o poartă ca blazon se află o tematică eclectică cu inserție în cotidian și substrat existențial.

Lucrările sale - *photo works, text works, video works* - sugerează spații incomensurabile juxtapuse sau intersectate, *supra-layere* ale realului întru

Dezastre noi 2 / New Desasters 2, 2000, 140x200 cm



explorarea cărora nu oferă niciodată chei privitorului, ci mai degrabă retează cu obstinație traseele de interpretare facile, căile bătute pe care le formulează obișnuința. Personaje din viața reală alăturate unor pure constructe mitologice conviețuiesc neliniștit într-o heterotopie fascinantă, veselă și dramatică. Fragmentaritatea exterioară este reversul coerenței interioare, iar ansamblul de mesaje emis de autor în direcția destinatarilor anonimi țintește spre un proces de transformare superior. Privind luăm parte la un *quest* pentru aflarea autenticului într-o lume a artificiului, a rămânerii la suprafața (*superficia*) lucrurilor. De altfel, arta

everyday life in art and the experiences of life as a form of art, all of these are defining features of an era that Michel Maffesoli named "of synergy of archaism and technological development"[3], shaped by the ephemeral and ironical nature of postmodernism.

Gheorghe Rasovszky's artistic itinerary is situated within this context, deeply rooted in our

Dezastre noi 2 / New Desasters 2, 2000, 140x200 cm



age, but heavily indebted to the archaic layer of collective consciousness. With a background in pop-art and Surrealism, his art is violent, visually uncomfortable and semantically difficult - a very improbable mix, in which punk or New Age subcultures are essential ingredients, and Gellu Naum's influences, glued to a very contemporary structure, shape his approach of reality, with its supra / infra / meta versions.

The cultural references are unexpected, apparently incompatible, stretching from Pre-Socratic philosophy to rebel subcultures and marginal religions, having an anti-establishment attitude as common denominator and stressing on the importance of individual freedom. Strongly contaminated by philosophy, psychology and music, his art is constantly observing the desire to expand consciousness to ever growing horizons, and behind the harsh irony that the artpieces exhibit, there is an eclectic thematic field with an existential grounding and roots in everyday life.

His works - photographs, texts and videos - suggest infinite spaces that intersect and juxtapose, superlayers that never offer the spectator easy ways of understanding but per-severently sever any confortable interpretation put forward by commonplace and habit.

Real life characters live side by side with mythological constructs within a fascinating, vivid and dramatic heterotopia. The fragmentation of the exterior is countered by the coherence of the interior, and the messages emmited by the author towards his nameless viewers aim at a process of superior metamorphosis.

By watching we take part in a quest for

contemporană se plasează în mijlocul proceselor de cunoaștere; în cultura de masă, una dintre funcțiile artei este să modifice conștiințele. Atât un instrument al criticii sociale cât și o exaltare a individualității, lucrările sale transced granițele dintre obiect și idee, artă și viață, *reality and beyond.*

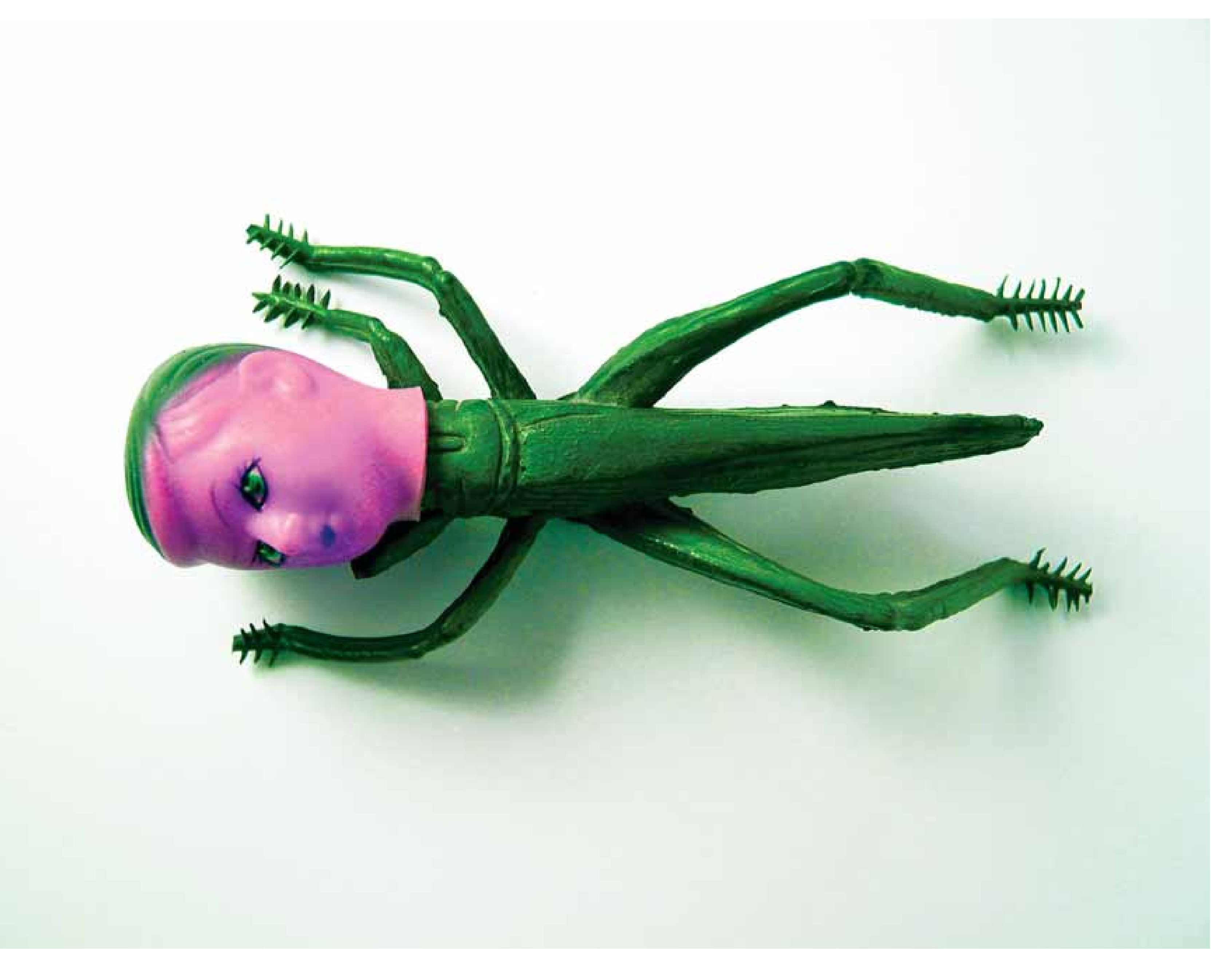
Fotografia este doar unul dintre punctele de plecare în investigarea realității cu statut egal cu al altora - obiect, asamblaj, instalație multimedia, pictură. Autorul lucrează cu noile medii însă aplică moduri de abordare dadaiste și metodele de cercetare ale suprarealismului; ironia, sarcasmul, dezmembrarea arbitrară a peisajelor cunoscute, a anodinului înconjurător, exploatarea abilă a magiei imaginii prelucrate, sunt metode de a submina un cod familiar, cel al modurilor instituite de gândire, provocând un travaliu psihic aproape inconștient spectatorului. Seriile fotografice *Photograves, Dogs, Tensegrity, Poltergeist* conțin lumi fragmentare suprapuse într-un amalgam arhetipal extrem, între care se produc interconexiuni neașteptate; adesea un corp familiar se inserează într-un context în care prezența sa e surprinzătoare, făcând sensurile să deraieze. *Location Manager, Fake, Pantelimon Nebraska* sunt atât filme video cât și serii fotografice în care peisajul familiar al Bucureștiului și al personajelor sale este decontextualizat prin prelucrarea imaginii și aplicarea unei cu totul alte grile cromatice, conferindu-i impact vizual puternic și sensuri de citire proaspete. Imaginile păstrează forța de șoc a "muzicii favorite", iar prelucrările prin care trec reflectă preferința autorului pentru zona maximei libertăți. Lucrările capătă adesea culorile celebrelor creste punk și virează înspre un teritoriu degrevat de falsa sobrietate a "seriozității" declarate, păstrând însă resorturile seriozității jocului.

Ludicul, fenomen de graniță în sine, oscilând între realitate și irealitate, amestec încărcat de subversivitate însemnând aducerea irealului în real ("jocul poate fi recunoscut prin modificarea, în diverse grade, a condițiilor de echilibru dintre realitate și eu", afirma Jean Piaget) este un element de bază cu care operează, fie că e vorba de *Terra Nova,* fie de apelul la jocul hazardului sau de relația ludică dintre imagine, text și muzică. *Terra Nova,* lucrare prezentată la Bienala de la Veneția, 2001 aduce în prim plan un spațiu privilegiat, pe care-l purtăm cu toții ascuns într-un pliu al conștiinței, punând în scenă fantasmele eterne ale omenirii. Prin prisma jocului, a imaginarului copilăriei, a unui basm ajungem la izvorul viu al creativității, fondul comun al istoriilor fiecăruia. Este fascinantă irupția fantasticului în real, transformarea unor modeste realități domestice în entități pline de o noutate ademenitoare sau înfricoșătoare, așa cum se reflectă în imaginația copilului sau cum vom fi luat cunoștință de ele în copilăria omenirii. Ajungerea la

*Tansegrity,*1996, 70x100 cm



Lăcusta Boy, 2000, 70x100 cm



origini, aflarea locului unde imaginarul se varsă în realitate și unde încep toate poveștile, postmodene sau nu, înseamnă și rescrierea personală, căutarea de sine și modificarea în același timp a peisajului interior. Întrucâtva o întreprindere alchimică...

Note:

[1] Breton André, *Nadia,* Penguin Twentieth Century Classics, 1999

[2] Călinescu Matei, cap. "Despre postmodernism; Epistemologie și hermeneutică: de la modernitate la postmodernitate", pg. 261, *Cinci fețe ale modernității,* Polirom, 2005

[3] Maffesoli Michel, *Clipa eternă,* Meridiane, 2003, Introducere, pg. 15

authenticity in a world dominated by the artificial, by the superficial appearance *(superficia)* of things. Contemporary art places itself in the midst of comprehension processes; within mass culture, one of art's missions is to promote a change of consciousness. At the same time being an

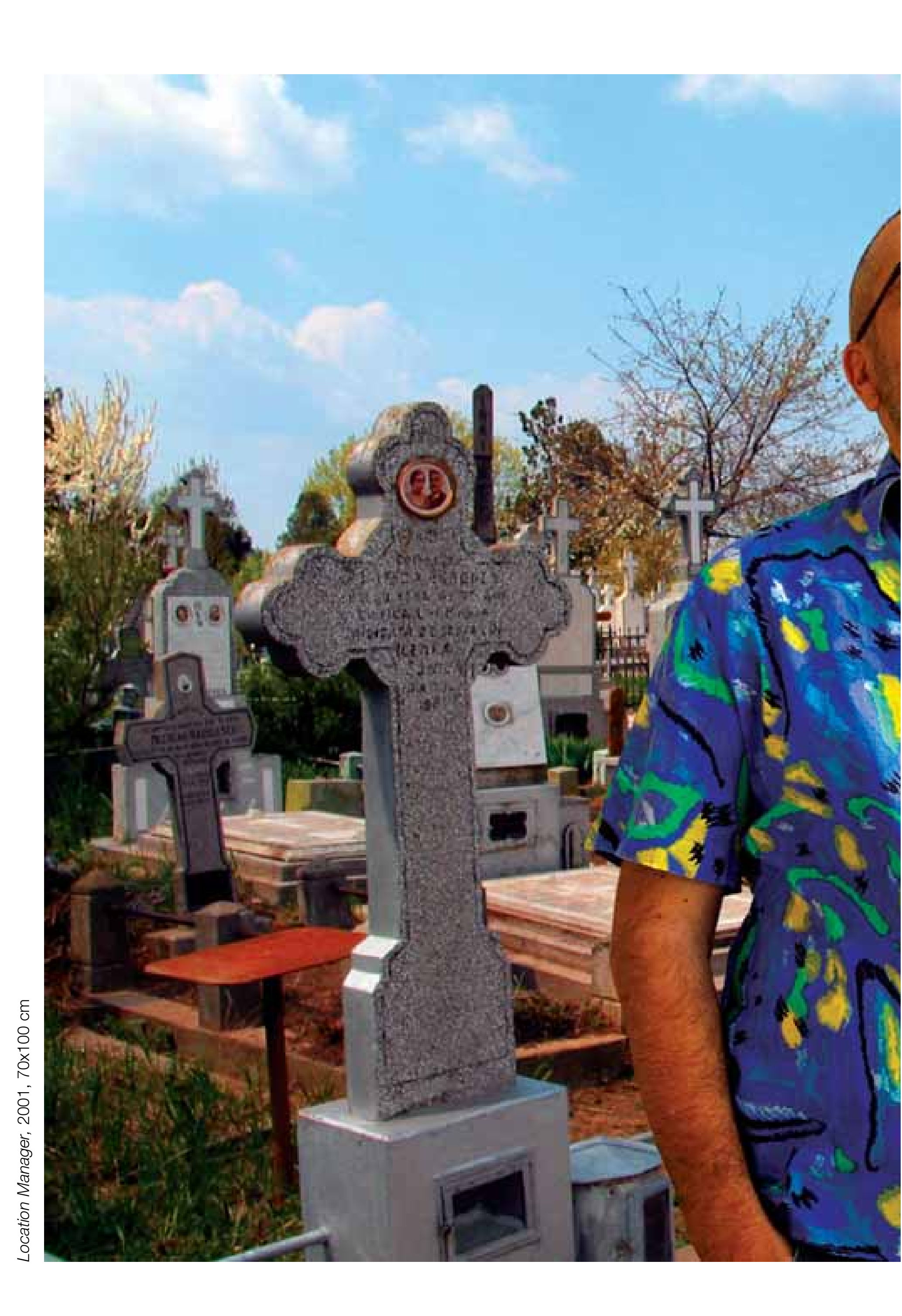
Dog nr 17, 2004, 70x100 cm



instrument of social critique and a means for the celebration of individuality, Rasovszky's works transcend the limits between object and idea, art and life, reality and what lies beyond.

Photography is just one of the starting points for his investigation of reality, and it has an equal status with other means of expression: object, collage, multimedia installation, and painting. The author works with new media but utilizes Dada and Surrealist approaches: irony, sarcasm, the arbitrary dismantling of common landscapes, of the surrounding mundane, the able exploitation of the processed image's magic. All of these methods are used in order to undermine a familiar code, that of usual ways of thinking, triggering an almost unconscious psychic process in the viewer. The series of photographs, *Photograves, Dogs, Tensegrity* and *Poltergeist* contain fragmentary worlds that are juxtaposed onto an extreme archetypal mix, within which unexpected connections take place. Most often a familiar body is inserted inside a context within which its presence is surprising, thus making meaning derail.

Location Manager, Fake, Pantelimon Nebraska are series of video and photographic works in which the familiar landscape of Bucharest and its characters is decontextualised through the intervention on the image at the chromatic level, by applying a completely different scale. The resulting photo has a powerful visual impact and is equipped with a brand new meaning. The images retain the shocking force of the "favourite music" and the interventions they go through reflect the prefference of the author for an area of maximum freedom. The works often take the



Location Manager, 2001, 70x100 cm



colors of the famous punk hairdos and shift their meanings towards a territory lacking the false sobriety of declared "gravity", while retaining the seriousness of the game.

The ludic dimension, a borderline phenomena in its own right, constantly oscillating between reality and the unreal, a heavy mixture of subversion marking the placement of the unreal within the real ("play game can be recognized by the change, in different proportions, of the balance conditions between the real and the ego" stated Jean Piaget) is a basic element of his works of art, be it in the *Terra Nova* series, or in the call for the game of chance, or the ludic relationship between image, text and music.

Terra Nova, a work presented at the Venice Biennial in 2001, brings forward a privileged space, that we all carry within us in a fold of our consciousness, a space that stages the eternal fantasies of humankind. Through the mediation of a game, of childhood imagery, of a fairy tale, we reach the source of creativity, the common background of our individual stories. The explosion of the fantastic within the real, the transformation of small domestic realities into entities full of frightening or awesome novelty is fascinating, as they are reflected in the imagination of the child or into the infancy of mankind.

The quest for origins, for the place where the imaginary flows into reality and where all the (postmodern or not) fairy tales begin, also implies 'rewriting', one's personal manu-script', a quest for one's self and a metamorhposis of the inner landscape. It is somewhat an alchemic enterprise...

Notes: see the Romanian version

Dincolo de fotografie - subREAL

Beyond Photography - subREAL

Irina Cios

One of the most consistent contemporary approaches to photography as a medium of artistic production is that of the art duo subREAL[1]. Initiated in 1990 in Bucharest as a nucleus of visual and theoretic attitude based on an artistic manifesto, subREAL initiated a series of collective projects that questioned the effect of the Communist period on the mentalities and the social reflexes of collective behavior in relation to the 'real' as a reification of recent history. Starting from a post-structuralist position that advances deconstruction as the method for action, subREAL adopts "as working methods: silence, marching, being a snitch, the elevator, the exhibition, the effort, the research trip, begging, direct action, national cuisine, water, the TV set, the bicycle, girls, television, replacements. And all the others."[2]

The period between 1990 - 1994 is a distinctive chapter in the activity of subREAL, which can be characterized by activism, performance and participation. The projects of this period define themselves through a relational component, which had a successful impact on the local artistic context and made it more dynamic.

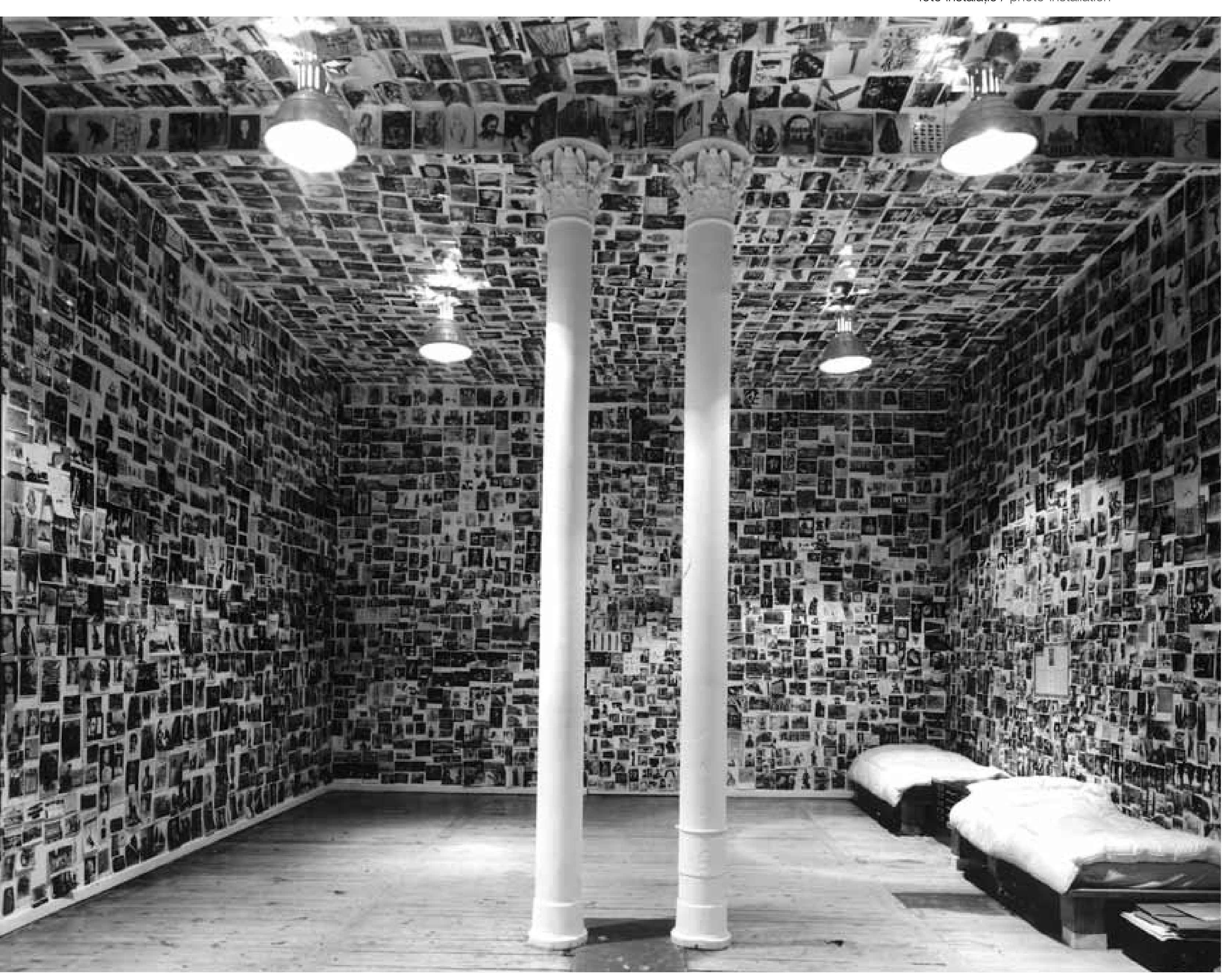
Unul dintre cele mai consistente demersuri ce abordează fotografia ca mediu de creație artistică contemporană este cel al duo-ului artistic subREAL[1]. Inițiat în 1990 la București ca un nucleu de atitudine vizuală și teoretică bazată pe un manifest artistic, subREAL a inițiat o serie de proiecte cu participare colectivă prin care au pus în discuție amprenta perioadei comuniste asupra mentalităților, a reflexelor sociale, a comportamentelor colective în relație cu 'realul' ca reflectare a istoriei recente. Pornind de la o poziție post-structuralistă ce propune ca metoda de acțiune deconstrucția, subREAL adoptă "ca metode de lucru: liniștea, marșul delațiunea, liftul, expoziția, efortul, călătoria de studii, cerșitul, acțiunea directă, bucătăria națională, apa, televizorul, bicicleta, fetele, televiziunea, înlocuitorii și celelalte."[2]

Perioada 1990 - 1994 constituie un capitol distinct în activitatea subREAL, caracterizată prin activism, performativitate și participare. În această perioadă proiectele realizate se definesc printr-o componentă relațională ce reușește să-și pună amprenta asupra contextului artistic local și să-l dinamizeze. Ele lansează câteva direcții de explorare a contextului vizual pe care le vom recunoaște ca preocupări dominante ale cercetării artistice a deceniului zece. Interesul pentru explorarea spațiului urban și a istoriei pe care o conține (acțiunea *East-West Avenue* - 1990), reevaluarea specificului local și a relației cu tradiția (*Alimentara* - 1991, *Perinitza* - 1992, *Sfinx* - 1994), recontextualizarea mitologiilor locale (*Draculaland* - 1993, *Erzsebeth* - 1994), mobilitatea și relocarea (*Eurasia,* 1992), identitatea și relația cu alteritatea (*Communication 1:1* - 1994) sunt câteva dintre reperele pe care le punctează lucrările subREAL. Fotografia este prezentă în această perioadă ca instrument de fixare conceptuală sau ca element ce lansează o perceptie de tip haptic *(Draculaland)*.

Sexul lui Mozart (1991) este unul dintre proiectele de anvergură în care subREAL își asumă și inițiativa curatorială. Cu această ocazie se manifestă preocuparea pentru abordarea comunității artistice ca referențial.

În paralel cu atitudinea pro-activă se manifestă o tendință de redefinire taxonomică a realității. Nevoia de ordonare și repoziționare a contextului adoptă uneori structura de

How to Change Your Wallpaper Daily - Dataroom 1, 1995
foto instalație / photo-installation



They launch a few directions of visual context exploration that we will recognize as dominant preoccupations of artistic research in the 1990s. The interest for the exploration of urban space and of the history that it contains (the action *East-West Avenue* - 1990), the re-evaluation of the local identity and of its relation with tradition (*Alimentara* - 1991, *Perinitza* - 1992, Sfinx - 1994) the re-contextualization of local mythologies (*Draculaland* - 1993, Erzsebeth - 1994), mobility and re-location (Eurasia - 1992), and the relationship with the other (*Communication 1:1* - 1994) are only some examples from that period. Photography is present in this period as an instrument used to translate concepts or as an element that opens the possibility of haptic perception *(Draculaland)*.

The *Sex of Mozart* (1991) is one of the large-scale projects in which subREAL assumes a curatorial position. On this occasion the preoccupation of approaching the artistic community as a referent is manifest.

In parallel with the pro-active attitude there is also a tendency to re-define reality from a taxonomic point of view. The need to organize and re-position the context sometimes takes the shape of a dictionary. A favorite work instrument, the subREAL version of the dictionary makes use of text and images at the same time, and it works as a mediator in the reception, the comprehension and the acceptance of contemporary meaning. We can observe this kind of approach in the publications

dicționar. Instrument favorit de lucru, dicționarul vehiculează în limbajul subREAL atât text cât și imagine și funcționează ca mediator în receptarea, înțelegerea și acceptarea sensurilor contemporane. Întâlnim acest demers în cazul publicațiilor editate / realizate de subREAL (cataloagele *Draculaland* - 1993, *Nomadic* - 1994, *Campaign* - 1995, *subREAL* - 1996).

Direcția pe care se va concentra activitatea subREAL după 1995 este pe de o parte explorarea limitelor fotografiei ca mediu de revelare, traducere și ordonare a realității și pe de alta ca teren de inovare de genuri și limbaje expresive. Dezvoltat pe o structură rizomatică[3], discursul artistic al grupului subREAL propune o suită de 'platouri' de lectură ce funcționează independent dar lasă să se citească demersul de ansamblu la fiecare nivel având în același timp coerență conceptuală ca întreg.

Recuperarea în 1994 a depozitului de fotografie a revistei *Arta* de la distrugere a confruntat subREAL dintr-o dată cu un exercițiu amplu de lectură a sensurilor imaginii. Dincolo de conținutul mnemotic, imaginile acumulate în depozitul *Arta* au fost pentru subREAL o demonstrație a modului în care fotografia este depozitară unui conținut conceptual care vorbește despre (auto)cenzură, accident / aleatoriu și actualizare / recontextualizare.

What Does a Project Mean? 1995, foto instalație / photo-installation
vedere din față / front view



Proiectul *A.H.A. - Art History Archive (Arhiva de Artă Contemporană)* - 1995, ce explorează fotografia ca materie, marchează o turnură importantă în discursul artistic al grupului consolidând colaborarea dintre Călin Dan și Iosif Király. subREAL corporalizează conceptul de spațiu-fotografie nu printr-o explorare în interiorul imaginii ci prin exploatarea prezenței fizice a fotografiei. Astfel instalația *How to change your wall paper daily (Cum să-ți schimbi tapetul zilnic)* propune o experiență imersivă în chiar condiția postmodernității: fragment, citat, apropriere, eterogeneitate, discontinuitate, alteritate, heterotopie / heterochronie. Dusă până la capăt, experiența face demonstrația deconstrucției integrând un aspect performativ[4].

Legată de această etapă este și instalația *What does a project mean? (Ce înseamnă un proiect?)* - 1995, care traverseaza limitele dintre fotografie și sculptură conferind un nou înțeles conceptului de foto-sculptură. Extrase din cadrul general al imaginii, fotografii-semn ce fac referință la sculpturi devin sculpturi printr-un proces asumat de seducție și deconspirare a seducției.

Seria de lucrări *5 suitcases (5 valize)* - 1996 mută accentul pe demontarea mecanismului prin care fotografia operează decupaje multiple în câmpul imaginii (primul nivel reprezintă selectarea cadrului din realitate, urmat de selectări / fragmentări

What Does a Project Mean? 1995, foto instalație / photo-installation
vedere din spate / rear view



edited / produced by subREAL (the catalogues *Draculaland* - 1993, *Nomadic* - 1994, *Campaign* - 1995, *subREAL Files* - 1996).

After 1995 the activity of subREAL will concentrate on two directions of investigation: on one hand the exploration of the limits of photography as an instrument of revealing, translating, and organizing reality; and on the other the exploration of photography as a grounds for innovation of expressive genres and languages.

Developed on a rhizome structure[3], the artistic discourse of subREAL advances a series of reading platforms that function independently, having at the same time conceptual coherence as a whole.

The salvage from destruction of the photo archives of the *Arta* magazine in 1994 confronted subREAL with a large scale reading exercise on the meaning of images. Beyond the mnemonic content, the images accumulated by *Arta* were for subREAL a demonstration of the way in which photos are the recordings of a conceptual content that speaks about (self) censorship, accident / randomness and presentation / re-contextualization.

The *AHA - Art History Archive* project from 1995 marked an important turn in the activity of subREAL and consolidated the collaboration between Călin Dan and Iosif Király.

subREAL embodies the concept of photography as space not through an exploration within the image, but through

the exploration of the physical presence of photography. Thus, the installation *How to change your wall paper daily* proposes an immersive experience in the very postmodern condition: fragment, quotation, appropriation, heterogeneity, discontinuity, the other, heterotopia / heterochronia. Taken to its final limit, the experience makes the demonstration of deconstruction while at the same time integrating a performance aspect[4].

The installation *What does a project mean?* - 1995 is connected to this stage of the development of the duo. It goes beyond the limits between sculpture and photography, giving a new meaning to the concept of photo-sculpture. Taken out of the general context of the image, photos-signs become sculptures through an intentional process of seduction and unveiling.

The *5 suitcases* series (1996) place the accent on the dismantling of the mechanism through which photography operates through multiple framings within the field of the image. The first level is the selection of the frame out of reality, which is followed by successive selections / fragmentations produced inside the photo itself. Starting from the representation and meaning functions of the image, *5 suitcases* is not only a deconstructionist game, but it advances also an exercise of focalization and juxtaposition between a type of reception imposing at the same time distance and detachment (by its dimensions) from the photo installation, and

succesive realizate în interiorul fotografiei înseși). Pornind de la funcția de reprezentare și semnificare a imaginii, seria *5 suitcases* nu este doar un joc de deconstrucție. Ea propune un exercițiu de focalizare și de juxtapunere a unui tip de receptare ce impune deopotrivă distanța și detașarea (prin dimensiuni) a foto instalației, și lectura intimă a imaginii de referință - fotografia contact a negativului originator al instalației. Aspectul obiectual al imaginii este balansat de demersul conceptual care în proiectele următoare se transferă de la nivelul obiectului în interiorul mediului.

Instalația *Serving Art 1 (Servind Arta 1* - 1997) este un asemenea exemplu. Într-un exercițiu de restituire subREAL propune un discurs neutru (sugerat prin soluția de expunere: fotografii de aceeași dimensiune): o bază de date de imagini ce cuprinde producția artistică din România anilor '50 - '80, și contextul cu care aceasta se învecinează.

Structura tip bază de date, clasificată și ordonată constituie premizele unei abordări hipertextuale pe care privitorul o poate recupera prin experiența vizuală.

Întregul ciclu *Serving Art (Servind Arta)*[5] - 1998 explorează modul în care fragmentarea funcționează în fotografie și poate potența sau deturna sensul imaginii, valorizând totodată calitatea metaforică a detaliului nesemnificativ, mărit uneori dincolo de limitele recognoscibilului și transformat în impresie, stare producând un transfer către abstract într-un mediu care prin natura lui trimite la realitate. Această serie ilustrează moartea marilor narațiuni, dispariția eroilor și a modelelor și instalarea accidentului, a întâmplătorului, a nesemnificativului, a cotidianului.

Re-enacting (Re-înscenări) - 1999 reinserează în discursul subREAL aspectul


Serving Art 1 / Serving Art 1, 1950 - 1997





relațional și participativ al fotografiei. Discursul imaginii se construiește pe mai multe paliere, accesibile concomitent, ce pun în dicuție relația autor, subiect, operă, receptor dintr-o perspectivă barthes-iana.

Privitorul este pus în fața unor imagini în care artiștii Călin Dan și Iosif Király servesc de fundal pentru alți artiști și operele lor, ipostază ce citează și actualizează structura imaginii din cadrul proiectului *Serving Art 1*.

Interviewing the cities (Interviuri cu orașul) - început în 2000, aplică structura rizomatică în cercetarea artistică. Integrând platforma *Re-enacting* proiectul adaugă *Framing (Cadraje)* și *Listening to sculptures (Ascultând sculptura)* demarând o investigare vizuală a contextului cultural urban actual.

Aspectul procesual este potențat de interacțiunea socială și multiculturală. Dezvoltat la Berlin, Helsinki, Amsterdam, Turku, Strasbourg, Salonic, București, Stockholm, Viena, Montreal, Zürich, proiectul include deopotriva imagini cheie în lectura orașelor, dicursul ludic, imaginea ca prezență și absență, calitatea virtuală a spațiului real, transgresarea dimensiunilor temporale și permanenta actualizare a reprezentării prin fotografie.

Seria *Listening to sculptures* pune în discuție o serie de obiecte de artă (figurative sau abstracte) amplasate în spațiul public care sunt intervievate de membrii grupului subREAL. Referința la mass-media ca instrument dominant în comunicarea (inter)culturală, prezența artiștilor ca autori și subiecte ale imaginii, specificul contextului urban, lansează unghiuri de vedere diferite în analiza structurilor actuale de manifestare publică în spațiul urban.





the intimate reading of the reference image - the contact photo of the negative that originated the installation. The object aspect of the image is counterbalanced by the conceptual approach, which is transferred in the next projects at the level of the object within the media.

The installation *Serving Art 1* (1997) is such an example. In a restitution exercise, subREAL proposes a neutral discourse (suggested through the exhibition solution: photos of the same dimension): a database of images that comprises the artistic production of Romania between the '50s and the '80s, and the context in which it is placed.

The database structure, classified and ordered, is the starting point for a hyper textual approach that the viewer can acquire through visual experience.

The entire cycle *Serving Art*[5] (1998) explores the way in which fragmentation works inside photographs and can enhance or change the meaning of the image, at the same time making use of the metaphoric qualities of insignificant details, sometimes oversized beyond the limits of their being readable, turned into an impression, a state that produces a transfer towards the abstract in a medium that is by its nature connected to reality. This series illustrate the death of grand narratives, of models, and the reign of the accidental, of randomness, of the insignificant, of the everyday detail.

The series *Re-enacting* (1999) reinserts in the discourse of subREAL the relational and

participative aspect of photography. The discourse of the image is built on several layers, accessible at the same time, that question the relationship between author, subject, work of art, and receiver, from a Roland Barthes perspective.

The viewer is placed in front of a series of images in which the artists Călin Dan and Iosif Király are the background for other artists and their works, a situation that quotes and actualizes the image structure of *Serving Art 1*.

Interviewing the cities - started in 2000, using the rhizome structure in artistic research. By integrating the *Re-enacting* platform, the project adds *Framing* and *Listening to sculptures,* opening a visual investigation of the contemporary urban cultural context.

The process aspect is enhanced by social and multicultural interaction. Developed in Berlin, Helsinki, Amsterdam, Turku, Strasbourg, Thessaloniki, Bucharest, Stockholm, Vienna, Montreal, Zürich, the project includes at the same time key images used for the reading of cities, the playful discourse, the image as presence and absence, the virtual quality of real space, the transgression of temporal dimensions and the ever-present actualization of representation through photography.

Listening to sculptures places a series of figurative or abstract art objects from public space under scrutiny, as they are interviewed by the subREAL duo. The reference to the mass-media as a

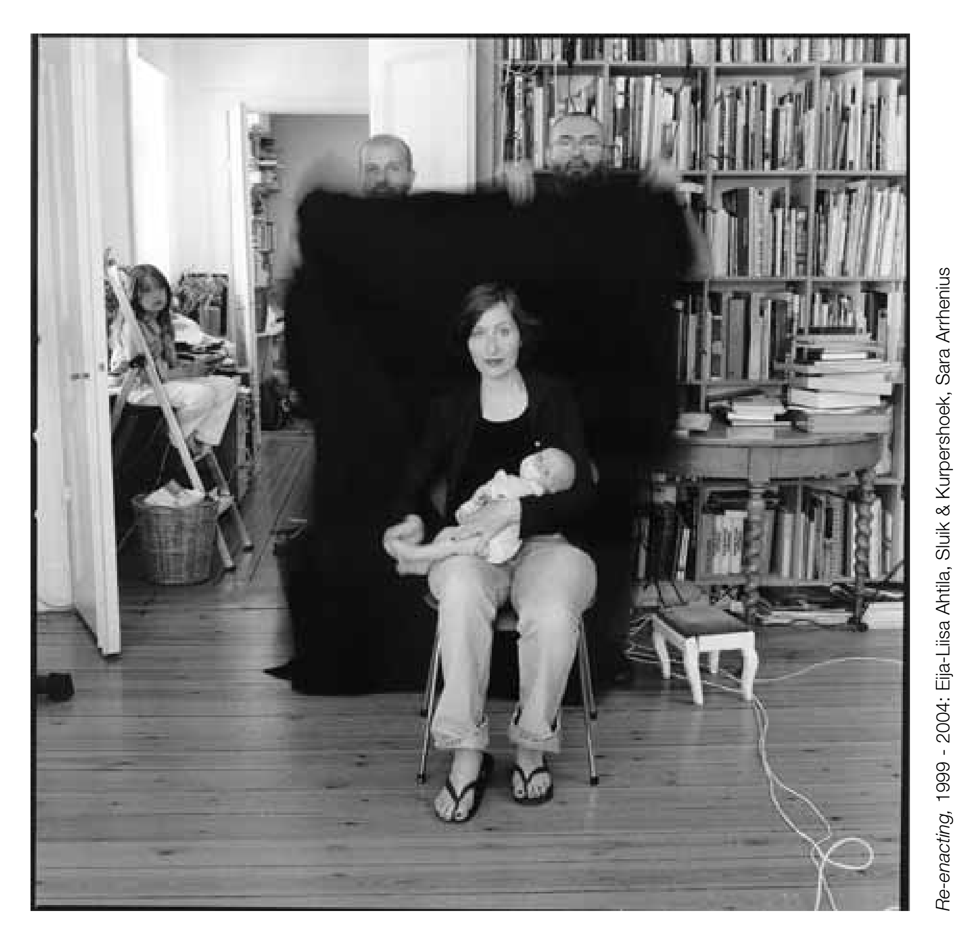






Re-enacting, 1999 - 2004: Elina Brotherus, Victoria și Marian Zidaru, Harald Szemann





Re-enacting, 1999 - 2004: Eija-Liisa Ahtila, Sluik & Kurpershoek, Sara Arrhenius

dominating instrument in inter-cultural communication, the presence of the artists as authors and subjects of the image, the particularities of the urban context, launch different perspectives in the analysis of the present structures of public manifestation in urban space.

Framing makes use of the particularities of framing, of the *parergon* within the visual field, in the double role of limit and intermediary. A continuous space becomes discontinuous / virtual because of the artistic intervention. The artists explore light intensities, the particularities of space and the potential for an aesthetic approach, and integrate them in a game of representation that is intrinsic to photography, gliding between the real and the believable, exploiting a major referent of the *camera obscura:* the optical illusion.

Macromicron is the most recent platform for reflection on the formal and conceptual universe of contemporary art. By placing into focus the aesthetic of digital photography, subREAL remains attached to a performance attitude with a playful dominant, enhanced by the serious and sober context in which it takes place. Playing with their own identity and presence, the artists are included in the photo still, both as miniatures and as oversized objects compared to the context. By reflecting on the condition of the contemporary artist, this new approach invites to the reconsideration of dominant artistic structures and of their role in the contemporary art world.

Framing, 1999 - 2004: Stockholm, Amsterdam, București, Vienna, Lisbon










Piccolina

In its artistic enterprise subREAL remains attached to the expressive qualities of the analog media, building one of the most consistent artistic discourses, both from the conceptual point of view - perfectly synchronized with the contemporary visual paradigm - and from the formal one, whose importance was validated internationally. Object, sculpture, installation, ambient, action, architecture - photography becomes a de-structured medium that is permanently re-configured.

Framing aplică valențele cadrajului, al parergonului, în câmpul vizual în dubla ipostază de limită și intermediar. Un spațiu continuu devine discontinuu / virtual prin intervenția artistică. Artiștii explorează registrul de lumină, caracteristicile spațiului și potențialul de abordare estetizantă și le integrează într-un joc de reprezentare intrinsec fotografiei care glisează între adevărat și verosimil, care exploatează un referent major al camerei obscure: iluzia optică. *Macromicron* este cea mai recentă platformă de reflectare asupra universului formal și conceptual al artei contemporane. Punând în discuție estetica fotografiei digitale subREAL rămâne atașat unei atitudini performative cu o dominantă ludică, potențată de contextul plin de gravitate și importanță în care se derulează. Jucându-se cu identitatea și prezența proprie artiștii sunt prezenți în cadrul imaginii deopotrivă în miniatură și supradimensionați în raport cu datele contextului. Reflectând asupra condiției artistului contemporan, această nouă abordare invită la o repoziționare a structurilor artistice dominate și a rolului lor în peisajul contemporan.
În demersul său grupul subREAL rămâne atașat expresivității caracteristice mediului analog, construind poate cel mai consistent discurs în fotografie atât la nivel conceptual - în perfectă sincronie cu paradigma vizuală contemporană - cât și la nivel formal, validat la nivel internațional. Obiect, sculptură, instalație, ambient, acțiune, arhitectură - fotografia devine mediul destructurat și reconfigurat în permanență.



Listening to Statues, 1999 - 2004: Zürich, Stockholm, Montreal

Notes:

[1] Founded by Călin Dan, Dan Mihălțianu and Iosif Király in 1990, subREAL greeted the interventions of Teodor Graur, Constantin Petrașchievici and Ion Grigorescu between 1990-1991. Since 1991 the group works as a duo made up of Călin Dan and Iosif Király

[2] The subREAL manifesto published in the *Contrapunct* magazine, 01.02.1991; page 11; reproduced in the *Experiment in Romanian Art after the 1960s (Experiment în arta romaneasca dupa 1960)*, anthology, pages150 - 151, 1997, CIAC - Bucharest

[3] After 1995, the activity of subREAL can be regarded as a single project inside which a discursive itinerary can be recognized, revealing the connection between the different chapters / platforms of visual investigation of the image field and of the contemporary artistic context.

[4] *How to Change your Wall Paper Daily* was produced during the artistic residence in Künstlerhaus Bethanien, Berlin. It is an installation in which small and medium sized photographs completely cover the walls of a room. The images come from the image archive of the Arta magazine, and contain information that is relevant to the visual universe of Romanian and international art of all

Note:

[1] Format de Călin Dan, Dan Mihalțianu, Iosif Kiraly în 1990, alaturi de care au intervenit în perioada 1990 - 91 și Teodor Graur, Constantin Petrașchievici și Ion Grigorescu, subREAL funcționează din 1993 ca duo format din Călin Dan și Iosif Király.

[2] Manifest subREAL publicat în revista *Contrapunct*, 1 februarie 1991, p.11 in *Catalogul Experiment în arta românească dupa 1960,* Antologie, pp150 - 151, 1997 CIAC București

[3] Activitatea subREAL dupa 1995 poate fi privită ca un singur proiect în cadrul căruia se recunoaște un parcurs discursiv ce trasează firul de legatură între diferitele capitole / platouri de investigare vizuală a câmpului imaginii și al contextului artistic actual.

[4] Realizat în cadrul rezidenței artistice de la Kunstlerhaus Bethanien, Berlin *How to Change your Wall Paper Daily* este o instalație în care fotografii de dimensiuni medii și mici tapetează în intregime o încăpere. Imaginile provin din depozitul de imagini a revistei 'Arta' și conțin informatii legate de universul vizual al artei românești si internationale din toate timpurile. După o expunere timp de două luni instalația a început să se de-construiască de la sine, fotografiile cazute fiind lasate pe paviment și protejate cu o folie de plastic în asa fel încât vizitatorii continuau sa aiba acces la continut.

[5] Realizarea unei reproduceri pentru ilustrarea revistei *Arta* se făcea de multe ori în condiții improvizate în atelierul artistului sau în exterior pentru a avea lumină naturală. Pentru piesele de mari dimensiuni se folosea un fundal textil tinut de doua persoane, care la fotografiere intrau integral sau parțial în cadru. Prezența tuturor acestor detalii, care în final erau înlăturate la tipar, este recuperată de subREAL.

times. After being exhibited for two months the installation began to de-construct itself. The photos that had fallen on the ground were left on the floor and were protected with a plastic cover so that the visitors could have access to their contents.

[5] The reproductions used for the illustration of the *Arta* magazine were usually produced in improvised environments within the studio of the artist, or outdoors, because of better light conditions. For the large-scale pieces a textile background was used, held by two people, who were partially or entirely included in the final photo. The presence of all these details, which were finally removed during printing, is recovered in the works of subREAL.





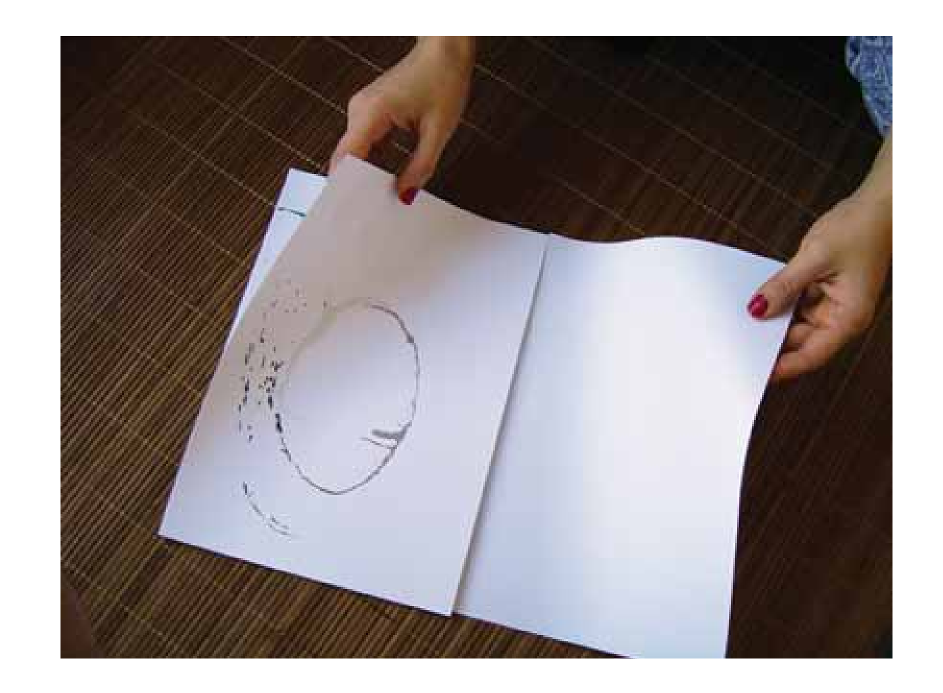
Gabriela Vanga

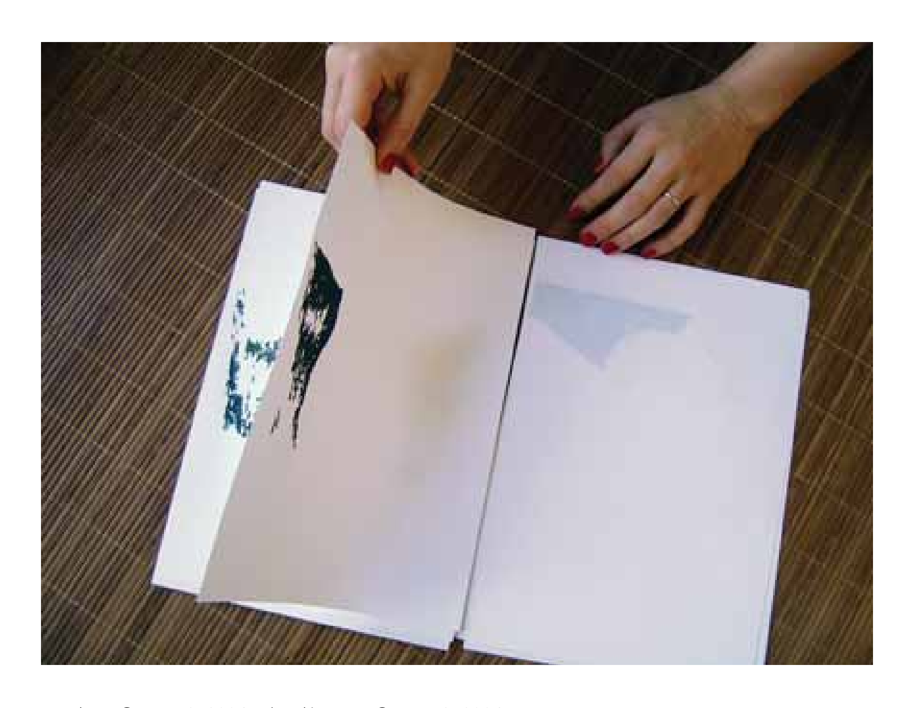
Mihnea Mircan

Gabriela Vanga's artistic practice in general - and her use of photography in particular - generates visual processes that unite inscription and erasure, invisibility and the "will to interpretation", with its dark side - the impulses motivating it and the pulsions sometimes leading it astray. The works create and refute expectations and narrative conventions, stimulating a kind of wishful visual thinking, encouraging the viewer's imagination to pursue clues, to look closer, to the side of the image and from within. Vanga superimposes processes of impression, disappearance and revelation (partial revelation of image and partial revelation of the artist's self), in a study on what and how images mean, on the ways in which visual data traverse areas of obscurity, ambiguity, clarity, in which meanings coalesce and circulate. This transversal move involves the view according to which art is supposed to reveal the interiority of the artist, to disclose unwittingly buried meanings and uncomfortable truths, and, on the other hand, a post-conceptual treatment of this very idea. The discourse is poised halfway between modes of confession and their critical interrogation, revolving around the improbability of radical truth.

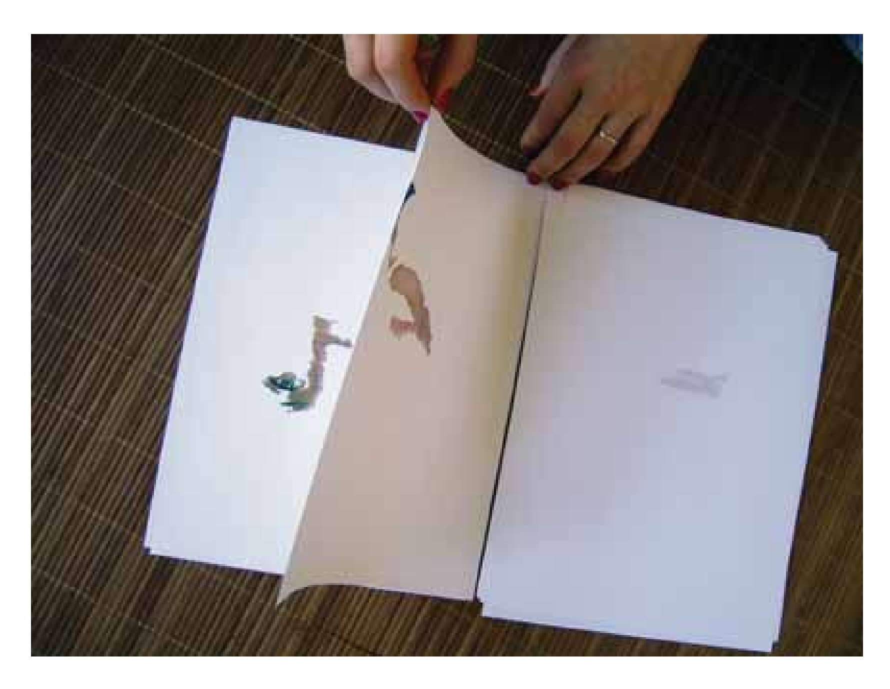
Instances of this strategy are to be found in such apparently disparate pieces like *Keep It Unreal,* where a text from Lewis Carroll flirts

Practica Gabrielei Vanga în general - și, în particular, modul în care artista folosește fotografia - generează procese vizuale care unesc inscripția și ștergerea, invizibilul și "voința de interpretare", cu latura sa întunecată - impulsurile care o motivează și pulsiunile care uneori o abat din drum. Lucrările creează și resping așteptări și convenții narative, încurajează imaginația privitorului să urmărească indicii, să privească mai atent, spre marginea imaginii sau din interior, suprapun procese de impresiune, dispariție și revelare (de o parte revelarea imaginii și, de cealaltă, a eu-lui artistic), într-un studiu asupra modului în care imaginile dobândesc sens, în care datele vizuale circulă între obscuritate și limpezime. Această mișcare transversală implică viziunea conform căreia arta scoate la iveală viața interioară a artistului, dezvăluie sensuri ascunse și adevăruri incomode și, pe de altă parte, o tratare post-conceptuală a chiar acestei idei. Discursul acoperă distanța dintre modurile confesiunii și interogarea lor critică, evoluând în jurul improbabilității unui adevăr absolut.





sus / top *George 2,* 2004 jos / bottom *George 3,* 2004
pagina alăturată / opposite page: *George 1,* 2004



dangerously with illegibility, or *What If Tom Invented Jerry,* where the Walt Disney cartoon, with one protagonist erased and thus suspending the other's meaningless action, lends itself all-too willingly to a psychoanalytic reading, while doubting the relevance of one. What follows is an extended quote from Gabriela Vanga's description of the project *George,* whose conceptual articulations clarify the artist's discourse on invisibility through photography.

My parents were persuaded they were to have a boy, whose name was going to be George, yet I, Gabriela, came along. When I was 14, all my schoolmates had boyfriends, but at that age I wasn't interested at all in having one. Subjected to this "social pressure", I thought the easiest way to be like all the others would to make up a boyfriend.

I decomposed the portrait on 16 A4 sheets of paper (George was 16 when we started going out together), each sheet with a detail of George's portrait. The sheets are placed in a box, as viewers rifle through them they can see only details. Sometimes, because of the transparence of paper, 2 or 3 details are visible simultaneously, but the whole portrait takes an effort of imagination - it can be "seen" only in the mind of the beholder. Thus George's status as a fictional character was safeguarded, thus the photograph no longer matters, what matters is the story and the way in which each viewer tries to imagine him.

In 2001 I met again with my friends from school, many years after George and I broke up, and I confessed I had made him up. At first they did not believe me. But I revealed to them enough details to realize that he was a figment, so they eventually believed me, yet I had started thinking quite insistently about that period. So it occurred to me it would be interesting to make his portrait, that I would like to actually visualize my boyfriend.

As I could not draw him, and I also could not ask a painter, whose imprint on the portrait would have been too strong, I decided the safest way to have a "real" likeness would be to work with a forensic sketch artist at the police station, so I contacted one from the Cluj police forensic department and brought George to life.

Meeting the sketch artist was fantastic. He did not know George did not exist, I had told him that, for an exhibition, I needed the portrait of a friend. While drawing the portrait, they also do a psychological profile, therefore the policeman asked all sorts of questions I had not anticipated, such as: what is his favorite color?, how does he like to dress?, how tall is he?, repeatedly telling me that he needed to know all those things to make the portrait as real as possible. He was so good at his job that it often happened for a caught offender to ask where they had got his photograph.

Coming back to George, the portrait was incredible. The strange thing was that he resembled me. During the few hours I spent

Această strategie se regăsește în *Keep It Unreal,* unde un text din Lewis Carroll flirtează cu ilizibilitatea, sau în *What If Tom Invented Jerry,* în care un personaj din desenul animat al lui Walt Disney este șters, suspendând sensul acțiunilor celuilalt și părând să încurajeze o lectură psihanalitică, punând în același timp sub semnul întrebării relevanța acesteia. Ceea ce urmează este un citat amplu din descrierea făcută de Gabriela Vanga proiectului *George,* a cărui articulare conceptuală clarifică discursul artistei privind invizibilitatea prin fotografie.

Părinții mei erau convinși că vor avea un băiat, care urma să se numescă George, dar am apărut eu, Gabriela. Când aveam 14 ani, toate prietenele mele aveau un iubit, pe mine în acea perioada iubiții nu mă captivau deloc. Sub 'presiunea socială' la care eram supusă, m-am gândit că cea mai ușoara modalitate de a fi la fel ca ceilalți este să-mi inventez un iubit.

Așa a apărut George. Mi-a fost prieten timp de un an: îmi scria scrisori, îmi aducea cadouri, ieșeam, era super-distractiv. Și bineînțeles că toată lumea mă credea, toți ardeau de nerăbdare să-l cunoască pe prietenul cu care mă amuzam atît de bine. După un an și ceva m-am plictisit și ne-am despărțit. N-am mai auzit de el.

În 2001 m-am întâlnit cu prietenele mele, la mulți ani după ce mă despărțisem de George, și le-am povestit că era inventat. La început nu m-au crezut. După multe insistențe și dezvăluiri care să le facă să vadă că povestea era inventată, m-au crezut, dar între timp am început și eu să mă gândesc mult la aceea perioadă. și mi-a venit ideea că ar fi interesant să-i fac portretul, că mi-ar plăcea să-mi văd prietenul.

Cum nu puteam să-l desenez, și nici să merg la un alt desenator, care și-ar fi pus amprenta personală pe portret, am decis că cea mai sigură cale de a face un portret cât mai 'real' este să fac un portret-robot la poliție. Am contactat un polițist de la Criminalistica din Cluj și l-am adus pe George la viață.

Întâlnirea a fost absolut fantastică, polițistul nu știa că George nu există, i-am zis doar că vreau să fac portretul-robot al unui prieten pentru o expoziție. La poliție, când se fac portrete, se face și un profil psihologic, de asta polițistul îmi punea tot felul de întrebări pe care eu nu le prevăzusem, de genul: ce culoare îi place? și cum îi place să se îmbrace?, ce înălțime are? etc, repetând tot timpul "trebuie să știu cât mai multe ca să-l fac să fie cât mai real". Acest polițist făcea atât de bine portretele-robot că de multe ori i se întâmpla ca un infractor prins să întrebe de unde au poza lui.

Să revin la George - portretul a ieșit superb, ciudat era că semăna cu mine, timp de câteva ore cât am stat acolo m-am întors cu 13 ani în urmă, retrăind tot felul de momente. Mircea mă filma și mă întreba tot timpul: "el este?" Când am ieșit

de la poliție aveam poza color a lui George în mână. Deși înainte să fac portretul eram hotărâtă să-l transform într-un proiect artistic, ieșind de acolo mi-am spus că, dacă arăt 'fotografia' în acel format, distrug întreaga poveste. Pentru că oamenii văd prea mult imagini, pentru că nimeni nu are timp sau chef și vrea să înțeleagă totul repede-repede, și cu cât se descifrează mai rapid cu atât mai bine. Deci să prezint fotografia așa cum era ieșea din discuție. Am început să mă gândesc cum să pun privitorul într-o ipostază similară cu a mea în fața polițistului, aceea de a-și imagina.
Am descompus imaginea pe 16 coli (pentru că George avea 16 ani când l-am cunoscut) de hârtie A4, pe fiecare coală este un detaliu din portretul lui George. Hârtiile sunt așezate într-o cutie și privitorul le răsfoiește și vede doar detalii. Câteodată, din cauza transparenței hârtiei, poți vedea două sau trei detalii împreună, dar ca să vezi portretul întreg trebuie să faci un efort de imaginație - potretul poate fi "văzut" doar în mintea privitorului. În acest fel George își putea păstra statutul de personaj imaginar, în acest fel fotografia cu portretul lui nu mai contează, ceea ce contează e povestea și felul în care fiecare încearcă să-l imagineze.

George 6, 2004



at the police station I thought back, 13 years before, reliving all sorts of episodes of my adolescence. Mircea was filming me, asking all the time: "Is that him?". When I walked out of the police station I was holding a color photograph of George in my hand.
Before I had thought this would turn into a project, but then I realized I would ruin the whole thing if I showed the "photograph" as such. Because people see too many images, nobody has the time or patience to look at things which cannot be immediately deciphered. So exhibiting the photograph as such was out of the question. I started thinking about a way to put the viewer in the same position I had while working with the forensic sketch artist, that of imagining my friend.
This is how George appeared. He was my boyfriend for one year: he would write letters, bring me presents, we would go out and have fun. Of course everybody believed me, they were all quite impatient to meet the boy I had so much fun with. After a year or so I got bored and we broke up. I never heard from him again.

Mona Vătămanu & Florin Tudor

Mihnea Mircan

The discourse that Mona Vatamanu and Florin Tudor have developed over the last years interrogates the possibilities of recuperation in relation to architecture, or studies the forms in which the territory physically consumed or symbolically colonized by architecture can be regained, a territory frequently charted by overlapping utopias that different ages of modern and contemporary architecture embody. The artists' projects enact strategies of repossession, cutting across the map drawn by architecture of Bucharest, extending the research towards other urban situations and dissonant cities, looking at architecture that de-natures and architecture as interface between collectivities and ideology. The intricately complementary layers that make the matrices of architecture are disassembled in the duo's project and shown diachronically: when co-present layers are dismantled, architecture begins to read like a fresco, a tense narrative of contentious space, half-truths and impermanence, bizarre juxtapositions, Freudian slips and utopian slippages, inbuilt forms of class struggle and the repeated, symptomatic failures of an 'architecture for the people'. As many opportunities to document ways in which architecture can be walked, talked about, investigated, displaced or contested.

This is the rough outline of *Persepolis*, a project that functions as the mainframe from

Proiectele din ultimii ani ale duo-ului Mona Vătămanu și Florin Tudor se referă la arhitectură și recuperare, studiază formele în care teritoriul consumat fizic sau colonizat simbolic de arhitectură poate fi recâștigat, un teritoriu adesea marcat de utopiile divergente, conținute în fiecare dintre vârstele arhitecturii moderne și contemporane. Pe o hartă a arhitecturii care unește Bucureștiul cu alte orașe la fel de disonante și situații urbane la fel de dezarticulate, lucrările discută strategii de reposesie, forme de nesupunere față de arhitectura care de-naturează și arhitectura ca interfață între colectivități și ideologie. Câteodată straturile temporale distincte pe care sunt clădite orașele sunt dezmembrate și expuse diacronic, arhitectura putând astfel fi citită ca o frescă narativă, o poveste tensionată plină de capcane și jumătăți de adevăr, acte ratate și derapaje utopice, forme construite ale luptei de clasă și eșecuri repetate ale unei 'arhitecturi pentru mase', toate ocazii de a documenta modurile în care arhitectura poate fi parcursă, discutată, investigată și contestată.

Aceasta este schița proiectului *Persepolis*, un cadru conceptual din care se ramifică lucrările mai recente. *Persepolis* explorează locuirea post-socialistă, pornind de la constatarea că "Bucureștiul conține modele suprapuse de utopie construită". Citite diacronic, fotografiile arată coexistența dificilă a trei straturi temporale: rămășițele modernismului timpuriu, tipul de modernism practicat de urbanismul comunist, care a retrasat brutal harta orașului și i-a paralizat creșterea organică, și căile întortocheate ale noii arhitecturi. O extensie recentă a acestui proiect este video-ul *Ploaia*, în care, în ploaie torențială, Florin desenează din memorie un bloc comunist iar ploaia șterge cerneala și distruge hârtia. Lucrarea este un citat după *La Pluie (Projet pour un texte),* de Marcel Broodthaers, textul fiind aici înlocuit de o arhitectură serială a cărei organizare sfidează memoria. *Persepolis* analizează de asemenea conflictul dintre legiunile de blocuri cvasi-identice care compun, în buclă, orașul și, de cealaltă parte, asaltul gândirii urbane antreprenoriale de astăzi, adaptabilă și indiferentă la context, aglomerarea cacofonică de ruine vechi și noi. Imaginile fac vizibil un front de război, un loc al juxtapunerilor imposibile între fragmente urbane, ducând bricolajul la nivel de politică de stat și descurajând perspectiva unui plan coerent de restaurare, Bucureștiul urgențelor și al termenelor-limită nesigure.

Din seria / From the series: *Persepolis*, 2005



which recent projects have stemmed. *Persepolis* explores post-socialist dwelling, starting from the realization that “Bucharest contains superimposed patterns of constructed utopia”. The scarred urban tissue testifies by implication to a mindset in which the memory of ravage, a readiness to forget and the vitality of reprisal co-exist. Read diachronically, the images show the painful

În Persepolis, artiștii recurg uneori la comparații între structuri elaborate și acte arhitecturale fundamentale prin care, de pildă, profilul minimal al unei case este pus în contrast cu formele complexe de entropie care abundă în București. Într-un performance filmat recent, această practică capătă o nouă inflexiune. În *Văcărești*, Florin trasează, cu bețe și sfoară, conturul bisericii de la Mânăstirea Văcărești. Gestul de a redesena clădirea demolată sugerează, în primă instanță, că “măcar atât putem face”, dar câștigă rezonanță înțeles în paralel cu planurile Bisericii Ortodoxe Române de a construi o Catedrală a Mântuirii Neamului, la fel de înaltă ca și Casa Poporului, înscenând o luptă fără noimă și fără câștigători



între Bine și Rău și lăsând să se întrevadă motivații mai curând necreștine. Prin contrast, performance-ul de la *Văcărești* presupune o înțelegere diferită a semnificației bisericii în România contemporană, nu în termenii unor proiecte populiste de mântuire în masă, a căror scară încearcă să imite anvergura proiectelor politice, să recâștige credibilitate prin demonstrații de forță financiară și lipsă de gust și grație. În ciuda mijloacelor minimale și a tonului reținut, *Văcărești* generează un dublu fantomatic, un *doppelganger* menit să hărțuiască sau să bântuie Catedrala Națională, expunând-o permanent propriei sale disproporții și inadecvări.

co-existence of three historical strata: early modernism, the particular brand of modernism practiced during communist times, and the contorted ways of new, post-revolutionary architecture. The flotsam of early modernism is what the severe interventions of communist urbanism left behind, as they sought to remap Bucharest by displacement and disruption, producing grids and gridlocks and paralyzing

Persepolis, 2003, pagina alăturată / opposite page: *Persepolis*, 2002



the organic growth of the city. A recent filmic extension of this project is *The Rain,* in which Florin sits under a heavy outpouring of rain, attempting to sketch from memory the (communist) block in which he and Mona live, with the rain of course washing away the ink and destroying the paper. The work is based on *La Pluie (Projet pour un texte)*, by Marcel Broodthaers, an artist who used cinema as a device of simultaneous inscription and erasure. The displaced quote functions like a subtle comment on communist architecture, whose unhinged seriality flouts the organization of memory. Instead of recognizable landmarks and cohesive neighborhood fabrics, the city diffracts as an aggressively dispersed place, filled with legions of quasi-identical, poorly built, cheap housing blocks in endless, smog-enshrouded loop.

Persepolis also looks at the ways in which the socialist layer of the city sustains today the onslaught of entrepreneurial urban thinking, engulfing and building upon urban dysfunction, adaptable and indifferent to context, channeling peripheral energies of opposition and colonizing space indiscriminately. Old and new ruins are striving to mute each other in cacophonic agglomeration: read synchronically, the images introduce viewers to an architectural war front, a site of collisions or tense juxtapositions between disjointed urban fragments, taking bricolage to the level of state policy and defying the prospect of a restorative master plan. *Persepolis* charts this city in progress, the Bucharest of emergency and uncertain deadlines, indicating here and there



Văcăresti 1, 2003

Văcărești 4, 2006





Văcăresti 2, 2003

Văcărești 70, 2006



interstitial counter-geographies, an emergent city mixed in and against the existing one.

Persepolis often resorts to comparisons between elaborate structures and the fundamental gestures of architecture, whereby, for instance, the most basic profile of a house is contrasted to the complex stagings of entropy that abound in Bucharest. In a recent filmed performance, this practice takes a new turn and acquires a new inflection. In *Vacaresti,* Florin Tudor traces, with small wooden sticks and rope, the outline of the church from the demolished Văcărești Monastery. Retracing the shape of the lost building seems at first glance to be "the least we can do", yet it gains resonance understood in tandem with plans of the Romanian Orthodox Church to build a Cathedral of National Redemption, as high as and right next to the House of the People, producing a pointless clash between good and evil where none prevail and unwittingly disclosing completely non-Christian motivations. By contrast, Florin and Mona's performance presupposes a different understanding of the significance of the church in contemporary Romania, not in terms of large-scale, populist projects of mass redemption that seek to match the magnitude of political projects, to regain credibility through demonstrations of financial strength and architectural indifference. In spite of minimal means and understated tone, *Văcărești* generates a ghostly counterpart, a *doppelganger* designed to harass or haunt the National Cathedral, exposing it permanently to its own disproportion and inadequacy.

Interview with Ruxandra Balaci

realized by Cosmin Moldovan

Cosmin Moldovan: *You have an «intimate» relationship with photography and you are a genuine expert in the field. Where does your appetence for photography and «new media» come from?*

Ruxandra Balaci: The appetence for photography has a lot to do with a personal *story* that I might share one day! Originally I was interested in the history of photography, unfortunately an unexplored field in our country up until this day. Not yet has there been written a history of Romanian photography. I started working on one ten years ago, but unfortunately I have given up on it. The *shift* towards today's photography and, more broadly, towards the "ultra-contemporary" image came almost naturally.

C.M. *In the '90s you were the main curator of the GAD photogallery, a project undertaken with Mihai Oroveanu. Tell us a bit about the Artexpo «underground» gallery. What did you aim to achieve with GAD? Could one consider then a "difficult situation" of Romanian contemporary photography? Has GAD changed the perception of the audience / artistic circles / state on photography and new media? Has GAD "died"? If so, why?*

R.B. GAD was the first "alternative" gallery in Bucharest, actually a hybrid, a "parasite" on an area of transit (a hallway) in a state building. It was working on a lot of enthusiasm and private funds, from the Artexpo Foundation and petty personal contributions from the curators. We used to present historic photographs (Talbot Ryce, Szathmary) or contemporary foreign ones (Thomas Ruff, Martin Parr, Salgado, agnes b.) and, especially, Romanian photographers, or rather artists using photography: Grigorescu, Király, SubReal, Graur, Oroveanu, Bernea, Jacobi, Mihălțianu, Perjovschi, Iacob, Igazsag, Rasovszky, Găină, Săvescu. At GAD we launched very young artists that later became important - Mircea Cantor's first personal exhibition (at that time a student who had almost been "expelled" from the conservatory Cluj Photography Department) Croitoru, Tudor / Vătămanu, Vanga, Gontz, Dediu, Cosma, Comănescu etc. I can say, without any false modesty, that I made very good choices, all confirmed in future developments. There used to be a "queue" waiting to be chosen at GAD.
When we started GAD, in 1993, there were still debates on the status of photography as "art" or not (reminding those on the status on daguerreotype in the middle of the 19th century in France) while most of the exhibition halls, still marked by Communist criteria, were exhibiting club and amateur photography.
Working back then with Mihai Oroveanu played an important part in my formation. I think that afterwards the *feed-back* matched it, when I defined the curatorial strategy of MNAC, and our cooperation, with its inherent *des hauts et des bas,* still continues after almost 15 years.
Mihai used to work a lot on historic / interwar photography, whereas I worked on "contemporary", although the beginning of my Ph.D. research back then (at Oxford I studied calotype among other old techniques) had been focused on Romanian historical photography.
GAD as a project ended in 2002, when we founded the transient, but innovative Kalinderu Medialab (the nucleus of MNAC) and then MNAC… there was already too much to cope with. For the same reasons, I also put an end to another project I coordinated, the Artelier magazine (1998 - 2003).
In its way GAD was a very *trendy,* cosy, *underground* (the term was not in use 10 years ago) space. At the time, new media could only find a place in the Soros Centre for Contemporary Art, in the contemporary art department that I established in 1995 within the conservative National Art Museum (MNAR), in GAD and, occasionally, in Artexpo.
GAD did not change the public perception (was a place of meeting of the elite) only MNAC is doing that now (surprisingly successful especially amidst the young) but it changed / and renewed the perception of the local artists. The most interesting ones would venture into new media, of course using also new concepts. I used to feel like a "pioneer" in this field (with all the enthusiasm and naivety of a pioneer which more than once saved me, because the milieu and the context did not really support this kind of intellectual exercise), fighting hard to introduce into the "system" any minimal innovation (for instance, I finally succeed to impose the term "curator" at an institutional level in 10th decade Romania).
The resistance and aggression against the new were "magnified" with MNAC.

C.M. *You have been founder Artistic Director of MNAC since 2003. What is the policy of the institution you are leading with regards to Romanian contemporary photography? Do you consider it necessary the establishment of a museum exclusively dedicated to photography in Romania?*

R.B. First of all, MNAC pilots a policy of promoting contemporary ideas, at least this is how we conceived it *ab initio*, an ideation in the spirit of the boundary constantly mutating times we are passing through at a speed that oftentimes leaves us perplexed. It is *common place* that the status of mankind as a whole undergoes outstanding mutations and the artistic sphere integrates them, thinks over them, and sometimes even foresees them. Reflecting the laboured train of thought, actual sensibility and current cultural practices. New media, new trends and contents, rethinking old media,

---

Ruxandra Balaci is an art critic and curator, founder Artistic Director of the National Museum of Contemporary At Bucharest (MNAC)

Interviu cu Ruxandra Balaci*

realizat de Cosmin Moldovan

Cosmin Moldovan: *Aveți o relație "intimă" cu fotografia, sunteți un real cunoscător al scenei. De unde apetența pentru fotografie și «new media»?*

Ruxandra Balaci: Apetența pentru fotografie este legată de un *story* personal pe care îl voi povesti poate cândva. M-am ocupat inițial de istoria fotografiei, un domeniu inexplorat la noi, nici până atunci și din păcate nici de atunci încoace. Până azi lipsește o istorie a fotografiei românești, am început să lucrez la asta demult dar, din pacate, am abandonat. *Shift*-ul către fotografia actuală și, prin extensie, către imaginea "ultracontemporană" s-a facut aproape de la sine.

C.M. *Ați fost în anii '90 principalul curator al fotogaleriei GAD, proiect realizat împreună cu Mihai Oroveanu. Povestiți-ne puțin despre galeria «underground» de la Artexpo. Ce ați intenționat să realizați prin GAD? Se putea vorbi atunci de o "situație dificilă" a fotografiei contemporane din România? A schimbat GAD percepția publicului / lumii artistice / statului despre fotografie și noile media? A "murit" GAD? De ce?*

R.B. GAD a constituit prima galerie "alternativă" din București, un hibrid de fapt, "parazitând" un spațiu de trecere (un coridor) într-o clădire de stat. Funcționa de obicei cu mult entuziasm și fonduri private, mai precis ale Fundației Artexpo și prin contribuțiile personale modeste ale curatorilor galeriei. Prezentam fotografie istorică, (Talbot Ryce, Szathmary) sau străini contemporani (Thomas Ruff, Martin Parr, Salgado, agnes b.) și, mai ales, în premieră, fotografi români sau, mai degrabă, artiști care foloseau fotografia : Grigorescu, Király, subReal, Graur, Oroveanu, Bernea, Jacobi, Mihălțianu, Perjovschi, Iacob, Igaszag, Rasovszky, Găină, Săvescu. Am lansat acolo foarte tineri, devenind ulterior artiști importanți - prima personală a lui Mircea Cantor, pe-atunci student "gonit" de la departamentul foto din Cluj, Croitoru, Tudor / Vătămanu, Vanga, Gontz, Dediu, Cosma, Comănescu, etc. Pot să spun, fără falsă modestie, că am avut "o mână" foarte bună. Era "bătaie" pe programarea la GAD.
Când ne-am apucat de GAD, în 1992 - 93 în România se dezbătea anacronic despre statutul fotografiei ca fiind "artistic" sau nu (amintind de disputele daguerriene de la mijlocul secolului 19) și sălile de expoziții, încă sub amprenta comunistă, prezentau fotografii de club și de amatori.
Colaborarea cu Mihai Oroveanu a funcționat atunci formativ pentru mine. Ulterior cred că *feed-back*-ul a fost pe măsură, mi-a revenit definirea strategiei curatoriale MNAC, iar colaborarea noastră, cu inerente *des hauts et des bas,* continuă după aproape 15 ani.
Mihai lucra mult pe fotografie istorică / interbelică mai ales, eu pe "contemporan", deși începutul doctoratului meu de atunci (la Oxford am studiat calotipia în mod special și tehnici vechi în general) fusese pe fotografie istorică românească.
GAD ca proiect s-a încheiat în 2002, când am înființat tranzitoriul dar novativul Kalinderu Medialab (nucleul MNAC) și apoi MNAC-ul… erau deja prea multe de acoperit. Din aceleași motive am încheiat și celălalt proiect pe care-l coordonam, revista *Artelier* (1998 - 2003).
GAD a fost un loc extrem de *trendy,* de plăcut, *underground* (nu se folosea termenul atunci) în felul lui. Noile media își găseau pe-atunci locul doar la Centrul Soros pentru Artă Contemporană, la departamentul de artă contemporană pe care l-am înființat în 1995 în conservatorul Muzeu Național de Artă, la GAD și sporadic, la Artexpo.
GAD n-a schimbat percepția publicului, începe abia astăzi MNAC-ul s-o facă, cu surprinzător succes mai ales la publicul tânăr, dar a schimbat / și a inovat percepția scenei artistice și a artiștilor în general. Cei mai interesanți se aventurau în noile media, vehiculându-se, evident, și noi concepte. Mă simțeam o "pionieră" în domeniu (cu entuziasmele și naivitățile unei pioniere care de multe ori m-au salvat, pentru că mediul și contextul nu susțineau prea mult acest tip de exercițiu intelectual). Duceam o luptă surdă pentru a introduce în "sistem" (pe atunci cu mult mai în degringoladă ca astăzi) orice minima inovație (m-am străduit de pildă enorm pentru impunerea termenului de curator la nivel instituțional în România deceniului 10).
Rezistența și agresivitatea la nou a fost "magnifiată" în cazul MNAC.

C.M. *Sunteți Director Artistic al MNAC din 2003. Ce politică duce instituția pe care o conduceți în ceea ce privește fotografia contemporană românească? Considerați că e necesară în România o instituție muzeală specializată strict în fotografie?*

R.B. MNAC duce în primul rând o politică de promovare a ideilor contemporane, așa cel puțin am conceput-o *ab initio,* o ideație în spiritul vremurilor de graniță și în permanentă mutație pe care le tranzităm cu o viteză care ne lasă perplecși de multe ori. Este *common place* că statutul umanității pe ansamblul ei suferă mutații remarcabile și zona artistică le integrează, gândește asupra lor, uneori le prefigurează de-a dreptul. Reflectarea cogniției, sensibilității și practicilor actuale este prioritatea MNAC: medii noi, *trend*-uri de ultima oră, regândirea vechilor medii relocate actual, recitirea unor fenomene mai vechi cu optici noi… cel puțin asta este în concepția mea menirea unui muzeu de artă contemporană. Sau, citându-l pe Brian Holmes *"museums as proactive laboratories of social evolution".*
Un loc dinamic care să prezinte subtilitățile artei "în facere". Muzeul de tip clasic (dar acum s-a schimbat întru-câtva și conceptul de muzeu de tip clasic) are altă menire. Nu cel contemporan… sunt de părerea colegilor mei că ne interesează mai mult un muzeu de tip conflictual (*the conflict*

Ruxandra Balaci este critic de art și curator, Director Artistic fondator al Muzeului Național de Artă Contemporană București (MNAC)

relocations in progress… these are, from our point of view, the priorities to be displayed by a contemporary arts museum. Or, to quote Brian Holmes: to conceive the museum as “proactive laboratory of social evolution”.
It is a dynamic place that presents the subtleties of art "”in the making”. I agree with my colleagues, Florin Tudor and Mihnea Mircan, that we are more interested by a “conflict museum”, of course a conflict / debate of ideas / of controversial approaches, rather than in a “*mall* museum” (*entertainment mainly*). We may need a museum of photography. There are interesting collections of Romanian photography that have not been studied yet. The bad side of the story is that we scarcely have experts and our cultural system does not financially encourage curatorial or arts history research. As before, is still a drama from the financial point of view to work in a museum.

C.M. *There is a controversy, even a boycott against MNAC, initiated by few of the important players on the local contemporary art scene. How do you explain this attitude?*

R.B. At least some of them are building themselves a PR capital with great ability that they would never have had at this level otherwise!:-) Do not forget the dictum (that I don't love, but which applies): you are powerful when you have powerful enemies. The polemic museum and the polemics within the museum are other criteria to subscribe to the critical complexity of the moment. Yet again, boycotts of Romanians against each other are related to the historic core of our nation; unfortunately it is not something new.
When many were against MNAC, especially the local uncultured mass-media, epigone artists and conservative cultural milieu, I was comforted by the people at Pompidou who reminded me of the hostility faced by their project in Paris back in the ’70s and ’80s; this hostility manifested for 7 or 8 years following the opening (and that was Paris, not Bucharest!). Unfortunately there are many malevolent, mediocre and aggressive people. The values of transition, *sub-belief* constructs, *life process in times of crisis… on fait avec.*
MNAC should present vanguard ideas, the aspirations of strong artistic personalities, boundary situations of a transitional community which is becoming international, at the full swing of economic and social mutation. Should open without any complexes towards the international art milieu, integrate in an international network, and finally should reflect, whether we like it or not, the *status quo* of the country where it is. (Of course it must resist professional stress, to inherent hostility triggered by assuming the new, to work with extremely powerful artistic subjectivities, that all the big institutions of that kind, all over, are subject to).

C.M. *Still in the field of controversy, you were the curator of Romania in 2001 at the Venice Biennial. Why do you think that, in 2001, a Romanian pavilion for the first time presenting digital arts and «new media» raised controversy in the artistic world back home?*

R.B. Unfortunately people back home are lacking fine taste and are uninformed with regard to the visual. Hopefully in the future they will travel more and they will see more things. The young especially are already doing it. I hope MNAC will at least start constructing a taste in the field.
Besides setting up a «new media» pavilion - the Patatics / Rasovszky project- another very important aspect was that we presented, for the first time, the music of a DJ in Venice (DJ Sleek / now Gypsy Bogdan a NY resident), before the presence of DJs became a fashion in contemporary art (to my knowledge, they were first introduced to the Biennial in our pavilion and in the North one, “a detail” that of course was not officially recorded by Western art).

C.M. *You are one of the prominent theorists and curators in Romania, with a portfolio rich in international exhibitions and theoretical works published in important international magazines. You contributed to the «Experiment catalogue…» with the text «Photography. A possible chronology of an experimental chapter», analyzing Romanian photographic experimentation since the ’60s. Has Romanian photography preserved its experimental status after 1990? The artists who used photography in the ’80s also dominated the stage during the ’90s. Did you notice a "relaxation" of their work or was "post-communist, transitional Romania" a rich theme for them?*

R.B. Photography has become one of the most widely used media in contemporary arts. It can no longer be defined as experimental *stricto sensu.* Although in that catalogue the term “experiment” also had metaphoric meanings referring to the fact that the viable artistic road presupposes the continuous experimentation of ideas.
Photography is currently generating questions related to the somehow cutting edge experiences we are involved: questioning the relations of the individual within the community, social mutations, the accelerated relations between time and space, between existence and perception, between image and reality. In the tech-wizardry age, filtering or changing the meaning of art, in between the borders of reality / hyper-reality / virtual manipulation photography and video seldom reach the very constitution of cognition through image.
Visual cognition that is finally located itself at the crossroad between arts / philosophy / psychology / sociology / media.
Of course artists document the topic of post-communist Romania. It is an ironic or bitterly assumed archive of contradictory aspects, metamorphic, humble or surprising, failures either interiorized or to be found at the large social scale.
Amid the new generations, one can see relaxation, amused detachment from post-socialism, visions adjusted to a changing reality, but also more acute ontological neo-romantic dimensions related to the contradiction between alienation and freedom.

museum), un conflict / dezbatere de idei bineînțeles, decât un muzeu de tip *mall* (*enterteinment mainly*). Probabil că ar fi nevoie de un muzeu al fotografiei. Există colecții interesante și nestudiate de fotografie românească. Partea proastă e că n-avem deloc specialiști iar sistemul nostru cultural nu încurajează financiar cercetarea curatorială sau de istoria artei. Ca și până acum, este în continuare în România o dramă financiară să lucrezi într-un muzeu.

C.M. *Există o controversă, ba chiar un boicot împotriva MNAC, inițiat de unii dintre actorii importanți ai scenei contemporane de artă. Cum vă explicați această atitudine?*

R.B. Unii cel puțin își construiesc cu mare abilitate un capital de PR pe care altfel nu l-ar fi avut niciodată la aceste cote! :-) A nu se uita dictonul (pe care nu-l iubesc, dar e valabil): ești puternic când ai dușmani puternici. Muzeul polemic și polemica în muzeu / *dealing with controversial approaches* sunt fără îndoială criterii de a subscrie contemporaneității critice. Și iarăși boicoturile românilor între ei țin de esența istorică a nației; din păcate nu este ceva nou. Iar principiul (instalat de o mass-media dominantă) că cine e mai agresiv și țipă mai tare are și dreptate, este din păcate eficient, deși mincinos în esență.
Când multă lume era contra MNAC, mai ales presa locală necultivată, artiști epigonici, medii culturale conservatoare, m-au consolat cei de la Pompidou, amintindu-mi cu câtă ostilitate fusese întâmpinat proiectul lor în Parisul anilor ’70 / ’80; ostilitatea s-a manifestat vreo 6 - 7 ani după inaugurare (și era Parisul nu Bucureștiul!). Iar răuvoitori în România, crispați, mediocri și agresivi, există din păcate în cantitate foarte mare. Valorile tranziției, constructe *subelief, life process in times of crisis… on fait avec.*
MNAC-ul prezintă ideile avansate, aspirațiile vârfurilor artistice, situațiile de graniță ale unei comunități în tranziție, în curs de internaționalizare, în plin proces mutativ economic și social. Deschis spre internațional fără complexe, reflectă, că ne place sau nu, *status quo*-ul țării în care se află (și trebuie să reziste stresului profesional, ostilităților inerente declanșate de asumarea noutății, lucrului cu subiectivități artistice temperamental extrem de puternice, la care peste tot în lume sunt supuse marile instituții de gen.)

C.M. *Discutând tot despre controverse, ați curat participarea României în 2001 la Bienala de la Veneția. De ce credeți că, în anul 2001 un pavilion românesc prezentând pentru prima dată artă digitală și «new media» a creat controverse în lumea artistică din țară?*

R.B. Lumea din țară, este din păcate încă o lume tristă, cu puțin gust și fără informație pe vizual. Dar poate o să înceapă în curând să devină mai vesela și mai dezinhibată. Să călătorească, să vadă mai multe. Mai ales generațiile tinere o fac deja. Și sper ca MNAC să deschidă măcar gustul pentru domeniu.
Pe lângă instalarea unui pavilion *new media* - proiectul Patatics / Rasovszky - extrem de semnificativ a fost atunci faptul că prezentam pentru prima dată și muzica unui Dj la Venezia (Dj Sleek/actual Gypsy Bogdan rezident în NY), înainte ca moda Dj-ilor să invadeze spațiul artei contemporane (au fost introduși pentru prima dată la Bienală, dupa știința mea, în pavilionul nostru și în pavilionul Nordic, “detaliu” neînregistrat oficial de arta vestică, evident).

C.M. *Sunteți unul din teoreticienii și curatorii de marcă din România, cu un portofoliu bogat în expoziții internaționale și lucrări teoretice în importante publicații internaționale. Ați colaborat la catalogul «Experiment…» cu textul «Fotografia. Posibilă cronologie a unui capitol experimental ce sondează experimentul fotografic românesc, începând din anii 60». Își menține fotografia românească statutul experimental și după '90? Artiștii care au folosit fotografia în anii '80 au dominat scena și în anii '90. Ați observat o “relaxare” a demersului lor sau a constituit “România postcomunistă, în tranziție” o temă generoasă pentru aceștia?*

R.B. Fotografia a devenit unul dintre cele mai uzitate medii de exprimare în arta contemporană. Nu mai poate fi definită ca experimentală *stricto sensu.* Deși în catalogul cu pricina termenul de “experiment” comportă și nuanțe metaforice în sensul că parcursul artistic valabil este cel în care ideația experimentează continuu.
Fotografia generează acum întrebări de graniță: chestionând raporturile dintre individualitate și comunitate, mutațiile sociale, raportările accelerate dintre timp și spațiu, dintre existență și percepție, dintre imagine și realitate. Comutând sensul artei, intercalările realitate / hyperrealitate / virtualitate / manipulare / filtrare în epoca de *tech-wizardry* ajung uneori la însăși constituirea cogniției prin imagine.
Fotografia s-ar plasa acum la intersecția între artă / filosofie / psihologie / sociologie / media.
Artiștii documentează subiectul “suculent” al României postcomuniste. O arhivă ironică sau amar-asumată de aspecte contradictorii, metamorfice, umile sau surprinzătoare, eșecuri, interiorizate sau asumate, individuale sau regăsibile în macro-social.
Relaxarea, detașarea amuzată de postsocialism, viziuni ajustate la o realitate în schimbare și acutizarea unor dimensiuni neo-romantice ținând de vârsta dar și de contradicția dintre alienare și libertate, sunt decelabile la noile generații.
Stimul de gândire sau sugestie pentru contemplare, imaginea se constituie ca senzor al epocii, vestigiu al velocității culturii de tranzit pe care o parcurgem. Oscilând între comunicarea agresivă manipulantă și comunicarea subtilă unor atitudini intime de mare finețe, între *tactics of appearance and of dissappearence.*

A stimulus for thought or a suggestion for contemplation, image becomes a sensor of the age, a vestige of the velocity of the transitional culture we are witnessing. It is oscillating between manipulating aggressive communication and the subtle communication of fine intimate attitudes, between tactics of appearance and of disappearance.

C.M. *How does the Romanian public receive contemporary photography now? Do you think there still exists a certain confusion, emerging from a proliferation of imposture, of pseudo-artistic photography overlapping artistic photography? Have things become clearer?*

R.B. Cultural confusion, imposture and bad taste in general, a lack of training in the visual field even among those who are seen as cultural personalities in Romania (I am either terrified or amused by opinions on the visual from literary critics, for instance, or from other so-called opinion-makers who utter all kinds of stupid things in our transition media; when will we be able to admit that we are not good at everything?) are still great, although we do have absolutely remarkable visual-field players, yet insufficiently promoted, misunderstood and envied. We still lack that ironic and detached nonchalance coming from the elegance of civilization… or the intellectual relaxation towards one's own work. I have met people who take themselves so seriously that they lock themselves within their own products / ideas.
We still need some humbleness coming from elevation, some elegance… More clarity, character, some refined optimism, less worthless ego, less *Balkan style* sterile talks and more ability to act, and last but not least an improved financial situation, both at institutional and individual levels, which would guarantee more coherence in our efforts.

C.M. *Do you see a photography market taking shape in Romania? How will it be influenced by the European one? When do you think Romanian photography will have commercial success it has abroad?*

R.B. Probably when contemporary art as a whole will have the commercial success it has abroad:-) When we really enter the international museum and gallery network. (The Western *art market* obviously dictates the policy in the field, clearly prejudicing "Eastern values"; it is a frustrating, but obvious fact and this is not the place to comment on the "subtleties" of the Western art market that has existed and worked as a very well-regulated mechanism for such a long time). Also, when we will be able to compare the percentage of the population visiting museums, of all the visitors to MNAC, about 50 percent are foreigners.

C.M. *What do you think about the Romanian photography schools? Have they become an important part of the Romanian photography scene?*

R.B. I have the greatest consideration for the Photo video Department in Bucharest that has already produced well-known artists and provides students with a true intellectual openness. It is one of the few non-conservative departments in the Arts University.

C.M. *Your «Chronology…» from the «Experiment…» exhibition catalogue ends in 1996. Could you summarily analyze the last 10 years of Romanian photography? Trends, artists, theorists?*

R.B. I would need 20 more pages and some more time (this interview came up at the last moment:-)
The greatest change in the last 10 years, has obviously been the computer and the digitalization of the visual field, deeply changing the reference parameters in the field. (With amusement I remember that I first brought a computer into a museum in 1995, to the department of contemporary art I had established in MNAR, with a Soros grant! And than I inaugurated the department with a Perjovschi exhibition!)
A step has been taken from the *basics* of photography and traditional techniques to the endless combinatorial computer manipulations.
It is clear that Romanian photography is no longer in its pioneering years. Grigorescu, Király, subREAL, Călin Dan, Cantor, Vanga, Croitoru, Botea (Irina and Răzvan), Nancă, Gontz, Cosma, Nemeș, Duo van der Mixt, Pogăcean mainly work with photography and video (the *still-like* quality of video images).
As *trends* one can notice the natural belonging to the international spirit of the time.
We have fewer theorists, in my opinion. There are remarkable articles / essays by Călin Dan, Mihnea Mircan, Raluca Velisar, Cosmin Costinaș, Alex Leo Șerban.
For photography Galeria Nouă is generating probably the most interesting gallery program in Bucharest at the present time.
MNAC considers photography as part of the contemporary discourse, without really "isolating" it as a category… the classical-type boundaries between genres and categories being useful rather from the didactic point of view, but ever less relevant in the process of contemporary inventiveness.
There have been more than 160 years since photography was invented (and 40 years since the apparition of video art).
Old new media, as it was defined, has come quite a long way over the last ten years, often moving to *new new media: computerbasedart*. From this perspective, metaphorically speaking, it has preserved its experimental character… *subject to relentless modernization.*

C.M. *Cum receptează publicul român acum fotografia contemporană de artă? Credeți că mai există o anumită confuzie, rezultând dintr-o proliferare a imposturii, a unei fotografii pseudo-artistice care se suprapune fotografiei de artă? S-au mai clarificat lucrurile?*

R.B. Confuzia culturală, impostura și prostul gust în general, lipsa de pregătire pe vizual chiar în rândul consideratelor vârfuri culturale românești (sunt când oripilată când amuzată de opinii vizuale emise de critici literari, de pildă, sau a altor așa ziși formatori de opinie ce debitează nestingheriți enormități prin massmedia de tranziție, când vom fi oare dispuși să admitem că nu ne pricepem chiar la tot?) este încă mare deși avem și actori culturali absolut remarcabili, însă insuficient promovați, neînțeleși și invidiați. Ne lipsește încă acea nonșalanță ironică și detașată, rasarea pe care o dă eleganța civilității…sau relaxarea intelectuală *vis-à-vis* de propria operă.
Am întâlnit lume care se ia atât de în serios încât se închistează în propriile produse / idei.
Puțină umilință din elevare, puțină eleganță… ne-ar mai trebui… Mai multă claritate, caracter, ceva optimism rafinat, mai puține orgolii nerentabile, mai puțină vorbărie sterilă *Balkan style* și mai multă capacitate de a acționa, nu în ultimul rând o mai bună situație financiară atât la nivel instituțional cât și individual, care ne-ar garanta și o mai mare coerență în efort.

C.M. *Vedeți configurându-se o piață de fotografie în România? Cum va fi influențată această de piața europeană? Când credeți că va ajunge fotografia în România la un succes comercial comparabil cu cel din afară?*

R.B. Probabil tot atunci când arta contemporană în general va ajunge să aibă un succes comercial comparabil cu cel de-afară:-) Când vom intra realmente în circuite muzeale și de galerii internaționale. (*Art market*-ul occidental dictează evident politica în domeniu, prejudiciind încă flagrant ”valorile estice”; este frustrant dar ține de realitatea evidentă și nu este aici locul de comentat “subtilitățile” pieței de artă occidentale de mult timp constituite și funcționând ca mecanism foarte bine reglat.) Și când procentul de populație vizitatoare de muzee va fi deasemenea comparabil. Din totalul de vizitatori MNAC cam 50 la sută sunt străini.

C.M. *Ce parere aveți despre școlile de fotografie din România? Au ajuns acestea o componentă importantă a scenei românești de fotografie?*

R.B. Am toată considerația pentru Departamentul Foto-Video de la București care a format artiști valabili și oferă o reală deschidere intelectuală studenților. E una dintre puținele catedre nonconservatoare din Universitatea de Artă.

C.M. *«Cronologia…» dumneavoastră din catalogul expoziției «Experiment…» se oprește în 1996. Puteți să radiografiați puțin ultimii 10 ani de fotografie românească? Trenduri, artiști, teoreticieni?*

R.B. Mi-ar mai trebui 20 de pagini și ceva mai mult timp la dispoziție (acest interviu a venit în ultima clipă :-)
Schimbarea majoră, în ultimul deceniu, a constituit-o, evident, computerul / “digitalizarea vizualului” modificând radical parametrii de referință ai domeniului. (Îmi amintesc amuzată că pentru prima dată am adus un computer în muzeu, printr-o aplicație Soros, în 1995 la departamentul de artă contemporană pe care îl înființasem în MNAR și pe care am decis atunci să-l inaugurez cu o expoziție Perjovschi!)
Pasul a fost făcut de la *basics*-urile fotografiei și tehnicile tradiționale la infinitele manipulații combinative pe computer… *documentary like, film footage stills*-uri, *numerique / digital imagery,* multimedia, *posters-print, animatronic images, internet-based art*… descentrări / dematerializări / hibridizări / virtualizări consone inflației de imagine și hiperbolizării vizualului fără precedent.
Este cert că fotografia românească nu mai este în faza de pionierat. Grigorescu, Király, Călin Dan, Cantor, Vătămanu / Tudor, Croitoru, Botea (Irina și Răzvan), Nancă, Gontz, Cosma, Nemeș, Pogăcean, Duo van der Mixt lucrează preponderent cu fotografie și video (calitatea *still-like* a imaginii video).
Ca *trend*-uri este sesizabilă apartenența firească la spiritul internațional ce definește momentul.
Teoreticieni mai puțini aș zice. Remarcabile articole / eseuri de Călin Dan, Mihnea Mircan, Raluca Velisar, Cosmin Costinaș, Alex Leo Șerban.
Galeria Nouă “face onorurile” fotografiei, generând probabil în acest moment cel mai interesant program de galerie la București.
MNAC-ul consideră fotografia parte integrantă a discursului contemporan, fără să o mai “izoleze” neapărat categorial… delimitările clasicizante, pe genuri și categorii fiind mai degrabă folositoare în ordine didactică, dar din ce în ce mai puțin relevante în procesualitatea inventivității actuale.
Au trecut mai mult de 160 de ani de când fotografia a fost inventată tehnic (și 40 de ani de la apariția artei video).
Old new media cum a fost definită a făcut destulă cale la noi în ultimii zece ani migrând adeseori în *new new media: computerbasedart*. Din această perspectivă, metaforic vorbind, și-a păstrat, iată, caracterul experimental… *subject to relentless modernization.*

Contemporary Photography. Five Points of View: Călin Dan, Teodor Graur, Iosif Király, Dan Mihălțianu, subREAL

Interviews by Raluca Nestor

Raluca Nestor: *As a young artist drawn to the experimentalist stream how did you manage to survive confrontation with the communist regime, a conformist and strict political regime, incapable of promoting change and innovation?*

Călin Dan: I managed to survive just like everyone else - operating within a small circle of friends and colleagues who shared the same ideas. I oscillated between art criticism, curatorial practice and artistic production, trying to define my own territory through writing and through those - few - events that we managed to put together. It was a sort of balance act that I was playing with censorship, for as an external contributor and later on as an editor of the Arta magazine, I tried percolating there all the events that had been banned in the mainstream press. The "suppression through irrelevance" was an efficient strategy applied by the oppressing class, in the sense that events such as exhibitions, performances, lectures, etc. were tolerated to the extent to which they occurred in obscurity, isolated in minor institutions, out of Bucharest if possible. The cultural press made no mention of them, and catalogues - those instruments paramount for the survival of any visual discourse anchored in temporality and transition - would not be approved for printing or - if printed - for release.

Teodor Graur: I made my debut as an artist in 1980, with a collective exhibition at the A-35 space (in the basement of Orizont gallery), along with colleagues from the same generation: Bandalac, Mihălțianu, Paraschiv (with Radu Procopovici as curator). The event was received fairly well by the press and by experts at that time, because, on the one hand, there was a general feeling of sympathy towards the "serious" young men, who were making constant efforts and proved that they had studied thoroughly, and on the other, because works were seen in the light of experimentalism. Each of us aimed at building an individual discourse for this first exhibition (we didn't communicate during work, and we didn't get to know each other's projects), expressed through two-dimensional / parietal items - drawing, painting, as well as through three-dimensional objects. It was the first event I ever remember, although we had also taken part in various exhibitions, with individual works. I had graduated from the "Nicolae Grigorescu" Institute of Fine Arts in Bucharest two years before, yet from a department regarded as minor - the three year Faculty of Drawing (which trained drawing teachers for primary and secondary education), and the professor with whom I had studied - a well-known painter - could not be viewed as a mentor figure…I had the feeling that I had to act, that it was necessary to find a way; I also needed a confirmation that what I did was right. Before the Institute of Fine Arts, I had attended a technical school of interior architecture (STACO), where I was trained in design. During the same period I began to work using photography. I kept in touch with some of my colleagues and we would monitor each other's evolution. It was hard to obtain information. We had no idea of what was going on abroad; there were very few people who could travel to the West. Thus, we would search for models on the local scene. We didn't know much about the phenomenon of contemporary art: we acted intuitively and theoretically, reiterating somehow unconsciously outdated moments in the 20th century art.
We didn't find out about the installation as a medium, though we were working with three-dimensional objects disposed discursively. We experimented with painting techniques; we patched photography, painting or drawing. We would build up objects. It was still in the 80s that I started to perform on my own, in a private space. The experiment was an exciting and compelling experience, even when shared in a restricted circle. However, in those years you could work quietly as an artist, if you didn't have public exposure (the exhibitions and public events were subject to censorship and under surveillance). I took advantage of this situation. Yet there were other opportunities of performing in public spaces as well. Thus, even in the first years, I was invited, as a young artist, to attend exhibitions and interdisciplinary events, such as the ones held by Wanda Mihuleac at the Ion Mincu Institute of Architecture in Bucharest: *The Object Space* (1982) and *The Mirror Space* (1984). They were conceptual exhibitions with cultural themes, a genuine school for young people, where a certain level was required in order to be selected. Sometimes additional events would accompany them, lectures or debates delivered by personalities from various domains: artists, researchers, writers, philosophers. It was then that I met, among others, Mircea Florian, Andrei Oișteanu or Dorin Ștefan, who were all transgressing other domains, more interconnected with the visual arts. I think those events could occur because of cultural motivation and because the organiser would enjoy the bitter trust of the censorship authorities.

Iosif Király: I lived and worked within several small circles of remarkable people with whom, to a certain extent, I shared the same set of values (values which were completely inconsistent with the one endorsed by the communist regime).
- At the Architecture and Urbanism Institute in Timișoara, where I worked during that period, I socialised with a number of fellow young architects who were concerned with the latest trends and tendencies in architecture as well as with the impact of technology upon culture and human communication. The most up-to-date architecture magazines would circulate within that circle, along with recently published books from abroad, in either their original or photocopied forms, books that you would never dream of finding them on the shelves of bookshops or libraries. I also had close relationships with my former professors who, at that time, were in a process of recuperating "the fundamental spiritual values" of life and art.

Fotografia contemporană. Cinci puncte de vedere:
Călin Dan, Teodor Graur, Iosif Király, Dan Mihălțianu, subREAL

Interviuri realizate de Raluca Nestor

Raluca Nestor: *Cum ați supraviețuit ca tânar artist, atras de filonul experimentalist, confruntării cu sistemul comunist, sistem politic conformist și rigid incapabil de a promova schimbarea, inovația?*

Călin Dan: Am supraviețuit pe de o parte ca toată lumea - prin frecventarea unui cerc restrâns de prieteni și colegi care împartășeau aceleași idei. Pendulam între critica de artă, organizarea de expoziții și producția artistică, încercând să îmi definesc un teritoriu de autonomie prin scris și prin cele câteva - puține - evenimente pe care am reușit să le organizăm sau la care am reușit să particip. Era și un fel de joacă iresponsabilă cu cenzura în ceea ce mă privește, deoarece în calitate de colaborator extern, apoi de redactor la revista *Arta*, am căutat să fac loc acolo unor evenimente care au fost cenzurate în presă. "Sufocarea prin irelevanță" era o strategie eficientă a clasei opresive, în sensul că evenimentele de tip expoziții, performanțe, colocvii etc. erau tolerate în măsura în care se produceau în anonimat, în izolarea unor instituții marginale, preferabil din provincie. Presa culturală nu le menționa, iar cataloage - acele instrumente indispensabile ale supraviețuirii unui discurs vizual bazat pe temporalitate, pe tranzitoriu - nu se publicau.

Teodor Graur: Am debutat ca artist în anul 1980, într-o expoziție de grup la A-35 (subsol Orizont), împreună cu colegi de generație: Bandalac, Mihălțianu, Paraschiv (curator: Radu Procopovici). A fost, un eveniment destul de bine primit de presă și de specialiști, în perioada aceea, pentru că era un sentiment de simpatie pentru tinerii "serioși", care făceau eforturi și dovedeau că studiaseră temeinic, pe de o parte; și pentru că lucrul era văzut prin filtrul "experimentalismului", pe de altă parte. Ne propuseserăm, fiecare, în acea primă expoziție, un discurs personal (nu am comunicat în timpul lucrului, și nu am cunoscut proiectele colegilor) exprimat prin piese bidimensionale / parietale - desen, pictură, cât și obiecte tridimensionale. A fost primul eveniment de care îmi amintesc, cu toate că mai participasem la expoziții diferite, cu lucrări singulare. Absolvisem Institutul de Arte Plastice "Nicolae Grigorescu" din București cu doi ani în urmă, dar o secție considerată minora - Facultatea de desen (profesori de desen pentru învățământul general), cu durata de numai trei ani, iar profesorul cu care studiasem - un cunoscut pictor, nu mă convinsese ca model… Aveam sentimentul că trebuie să acționez, că este imperios necesar să găsesc o direcție; aveam nevoie și de o confirmare că ceea ce fac este bun. Urmasem, înainte de "arte plastice", și o școală tehnică (STACO) de arhitectură de interior, și mă inițiasem în sistemul de proiectare. Tot în perioada aceea, am început să lucrez fotografie. Țineam legătura cu unii colegi, și ne urmăream, între noi, evoluția. Informația circula anevoios. Nu știam ce se întâmpla în afară; erau foarte puțini cei ce puteau călători în Occident. Căutam modele pe scena locală. Nu știam prea multe despre fenomenul artei contemporane: acționam intuitiv și speculativ, reiterând oarecum inconștient momente revolute din arta secolului XX.
Nu știam despre instalație, deși lucram cu elemente tridimensionale amplasate discursiv. Experimentam tehnici de pictură, juxtapuneam fotografie și pictură sau desen. Construiam obiecte. Tot în anii '80, am început să fac acțiuni, în spațiu privat. Experimentul era o ocupație interesantă și captivantă, chiar dacă împărtașit în grup restrâns. Pe vremea aceea, puteai să lucrezi, totuși, în liniște ca artist, dacă nu apăreai în spațiul public (expozițiile și evenimentele cu public erau cenzurate și urmarite). Am profitat de această situație. Însă au fost și unele oportunități de a lucra în spații publice. Astfel, chiar în perioada de început, am fost invitat, ca tânăr artist, la expoziții și manifestări interdisciplinare, cum au fost cele organizate de Wanda Mihuleac, la Institutul de Arhitectură "Ion Mincu", București: *Spațiu - Obiect,* 1982 și *Spațiu - Oglinda,* 1984. Erau expoziții conceptuale cu tematică culturală, o adevărată școală pentru tineri, unde se cerea un anumit nivel pentru a fi selectat; uneori erau acompaniate de evenimente complementare, prelegeri sau dezbateri susținute de personalități având specialități diverse: artiști, cercetători, scriitori, filosofi. Atunci i-am cunoscut, printre alții, pe Mircea Florian pe Andrei Oișteanu și pe Dorin Ștefan, care transgresau alte domenii, înspre arte vizuale. Cred că aceste manifestări erau posibile datorită motivației culturale și pentru că organizatorul beneficia de încrederea limitată a organelor de cenzură.

Iosif Király: Am trăit și m-am mișcat simultan în mai multe cercuri mici de oameni de calitate cu care împărtășeam - oarecum - același sistem de valori (care era în totală disonanță cu cel promovat de regimul comunist).
- Pe de-o parte la Institutul de Proiectări din Timișoara, unde lucram în acei ani, mă întâlneam zilnic cu câțiva tineri colegi arhitecți foarte preocupați de ultimele curente și tendințe în arhitectură, dar nu numai, de impactul tehnologic asupra culturii și comunicării inter-umane, etc. În acest cerc circulau cele mai recente reviste de arhitectură, cărți străine proaspăt publicate, în original sau xerox-ate, care nici nu puteai visa că vor fi vreodată traduse la noi ori că se vor găsi pe rafturile librăriilor sau bibliotecilor. Pe de altă parte, aveam strânse relații cu foștii mei profesori aflați atunci în plin proces de reîntoarcere la "valorile spirituale fundamentale" ale vieții și artei.
- Cu Ștefan Bertalan au fost perioade, la începutul anilor '80, când mă întâlneam zilnic, făceam lungi plimbări pe malul Begăi și purtam interminabile discuții despre natură, artă și poziția artistului în lume, despre religie și sistemul politic în care trăiam, etc.
- Cu Constantin Flondor, familia Tulcan și Ileana Pintilie ne întâlneam săptămânal, pe rând la fiecare dintre noi acasă și citeam împreună diferite texte

- There were times during the early '80s when Ștefan Bertalan & I would meet on the bank of the Bega river, and have daily walks and endless conversations about nature, art and the artist's condition in the world, about religion and the political system we were living in.
- Weekly I would get together with Constantin Flondor, the Tulcan couple and Ileana Pintilie, alternately at each others homes. We would read aloud and discuss various obscure esoteric texts and the evening would always end with a dinner cooked by the host, during which we would talk, mainly about art, artists and the ways in which we could survive and resist the system. However, the texts became shorter and shorter over time, while the political debates over dinner became longer and longer…
- Along with Călin Beloescu, who was coordinating the Atelier 35 Timișoara (the organisation for young artists, subordinated to the Union of Artists), we attempted to lend a more experimentalist direction to the movement in a provincial artistic context which was characterized by discrepancies. We were both involved in the Mail-art movement and wanted to inject into the A35 program a great deal of ideas which we came across in the network. We prepared and organized meetings and exhibitions and invited artists from other cities, so that A35 Timișoara became, at that time, one of the most active organizations of its kind in Romania.
- I had sporadic exchanges with artists and critics from Bucharest (Wanda Mihuleac, Anca Vasiliu, Magda Cârneci, Călin Dan, Andrei Oișteanu, Mircea Florian, Teodor Graur, Dan Mihălțianu, and Roxana Trestioreanu) whenever I travelled to the city I would meet and exchange professional information with some of them. I shared a close friendship with Radu Igazsag, who moved to Bucharest at the beginning of the '80s, having met in 1980 when we were both on probation in Targu Jiu where together we founded Atelier 35 Târgu Jiu. In 1991 we started within the University of Arts in Bucharest a photo & video course which enjoyed considerable success, and inspired us to take the necessary steps to establish FVPCI (Department for Photo-Video and Computer Processing of the Image) in the frame of UNAB (the National University of Arts, Bucharest), which happened in 1995.

Dan Mihălțianu: Clearly, the Romanian communist regime in its final years didn't leave much room for artistic experiments that didn't serve its immediate interests. However, “the artistic experiment” had been able to find a means of expression before, during the period of relaxation in the 1960s and during the gradual movement towards the cultural isolation of the early 1980s. By and large, there were three main types of manifestations / attitudes / approaches:
- The initiatives of the UAP (the Oldest Trade Association of artists in Romania, fouded in 1950 - “Uniunea Artiștilor Plastici”) and Atelier 35 (the Youth Organization of the afore mentioned) and of their members. A series of these events (*Art and the City, Study, The Writing, The Expression of the Human Body, The Mirror Space, Mail Art, Alternative, The Photography Mobile*) had a huge impact on the artistic scene of the time. We can add to these a series of solo exhibitions in which some artists tried to assume as much freedom of expression as possible. Although some of these were partially suppressed, shut down or forbidden, they couldn't be eliminated altogether and remained landmark events.
- Restricted or private access events of the type "Installations and Performance”: the A35 creation camp in Sibiu in 1986 or *House pARTy* in 1987 - 1988, as well as the strictly individual initiatives performed in workshops and apartments.
- Participation in various international exhibitions, contests, biennials and experimental events abroad, sometimes with the support of the UAP, but mainly at great individual logistical and financial cost: this was a frustrating experience, mainly because the artist was unable to establish a real dialogue with the organisers and physical presence at these events was basically impossible.
Nevertheless, all this ought to be perceived against a background of a general aspiration to “normality”, a means of survival noticeable even in more restricted social structures like concentration camps, gulags, etc. The attempt to live a normal life, adapted to the given circumstances, should also not be overlooked. This exercise of survival was based on various modes of individual existence. Some individuals, including artists, opted for an existence of genuine self-determination and self-awareness, while others complied with social conventions and indulged in conformism.

R.N. *What was the impact that the crisis of the '80s in Romanian experimentalism had upon you and how did you manage to carry on among the few advocates of this current? Weren't you tempted to return towards traditional methods that were practiced at that time, to replace the prospective view with a retrospective or an introspective one?*

C.D. I couldn't go back to a tradition I was lacking. My education - science at first and later on art history and theory - kept me away from the practices of painting and / or of other fields in which the local tradition prevailed. Deprived of this “gift”, the only domain left to me was the one of “mechanical reproduction”.

T.G. Being attracted by the experiment lies in the nature of each of us, it is an individual bent, a matrix of each and every one of us, irrespective of age and other socio-cultural. Any art form was possible under the totalitarian rule, as I've pointed out, as long as it didn't go beyond private space (including the artist's workshop). There were people who chose certain means of artistic manifestation: some practiced traditional art, trying to make a career, with clients and collectors, others took to an official art (that sweet-boring and harmless production of artefacts of an “insipid” nature) or decorative (applied) art, also aiming at sales; some specialised in propagandistic art, carrying out direct orders of the communist party, others even succeeded in combining one of those categories with contemporary art. An interesting example in this respect is Ion Bitzan (in my opinion, one of our greatest artists), who, apart from a significant contemporary artwork of an unquestionable value, also served the propaganda of the communist regime and of its leader (he never acknowledged this stage of his activity - which, under certain circumstances can be subscribed to the phenomenon of contemporary art, in its post-modern understanding, and this attitude represented a personal drama for him). I only made installations. However, at one point in the early '90s, I had the chance of carrying out a project with Bitzan (we had taken part in several collective exhibitions as early as in the '80s): he suggested we planned an event about Lenin, the father

mai mult sau mai puțin ezoterice, după care le comentam și totul se încheia cu o cină pregătită întotdeauna de către gazdă, cină de-a lungul căreia discutam mai mult despre artă, artiști și cum putem supraviețui și rezista sistemului. Cu timpul însă textele au devenit tot mai scurte și cinele cu discuțiile cu tente politice tot mai lungi...
- Cu Călin Beloescu, care era coordonatorul Atelier 35 Timișoara, încercam să imprimăm o direcție mai experimentală grupării, într-un context artistic provincial și total defazat. Ambii eram la fel de implicați în mișcarea Mail-art și doream să infiltrăm multe din ideile care se învârteau prin rețea și în programul A35. De asemenea pregăteam și realizam întâlniri și expoziții în care invitam artiști din alte orașe, încât A35 Timișoara devenise în acei ani una dintre cele mai active organizații de acest fel din RO.
- Cu câțiva dintre artiștii și criticii bucureșteni (Wanda Mihuleac, Anca Vasiliu, Magda Cârneci, Călin Dan, Andrei Oișteanu, Mircea Florian, Teodor Graur, Dan Mihălțianu, Roxana Trestioreanu) aveam contacte sporadice iar când treceam prin București mă întâlneam cu unii dintre ei și schimbam informații profesionale. De Radu Igazsag, care se mutase în București la începutul anilor '80, mă lega o prietenie mai strânsă încă din 1980, când eram amândoi stagiari la Târgu Jiu, unde împreună am înființat Atelier 35. La scurt timp am părăsit însă amândoi orașul pentru ca, la începutul anilor '90, să inițiem, tot împreună, un curs de foto-video care s-a bucurat de mare succes și ne-a stimulat să demarăm, demersurile pentru înființarea FVPCI (Foto Video și Prelucrarea Imaginii Computerizate) în cadrul UNAB (care s-a întâmplat în 1995).

Dan Mihălțianu: Nu trebuie să se înțeleagă totuși că în anii socialismului în afara unui interminabil lanț de expoziții omagiale, aniversării, Cântarea României și altele de acest gen, nu s-a întâmplat nimic remarcabil în artele vizuale și că cei care au îndrăznit să aibă alte, sau și alte, preocupări ar fi învăluiți într-o aură de mister și glorie.
Evident, în ultima lui fază, sistemul comunist românesc nu a mai lăsat prea mult loc pentru nici un fel de experiment artistic ce nu servea intereselor sale imediate. Totuși anterior, în perioada dezghețului din ani '60 cât și pe parcursul înaintării treptate spre închiderea culturală de la începutul anilor '80, "experimentul artistic" mai putea găsi încă forme de exprimare. Se pot identifica în mare trei tipuri de manifestări / atitudini / demersuri:
- Inițiative ale UAP (Uniunea Artiștilor Plastici) și Atelier 35 sau ale membrilor săi. O serie de astfel de evenimente (*Arta și Orașul, Studiu, Scrierea, Expresia Corpului Uman, Spațiul Oglinda, Arta Poștală, Alternative, Mobilul Fotografia*) au avut un impact ridicat pe scena artistică a timpului. La acestea se adaugă o serie de expoziții personale prin care unii artiști încercau să își asume o libertate de expresie cât mai mare. Chiar dacă unele dintre aceste manifestări au fost parțial cenzurate, închise sau interzise ele nu au putut fi anulate, rămânând puncte de referință.
- Evenimente cu circuit închis sau privat de tipul "Instalații și Performance" (tabăra de creație A35, Sibiu) 1986 ori *House pARTy* 1987-1988, la care se adaugă acțiunile strict individuale consumate în ateliere, apartamente.
- Participarea la diverse expoziții internaționale, concursuri, bienale și manifestări experimentale în străinătate, în unele cazuri prin UAP, dar în principal pe cont propriu, cu eforturi logistice și financiare remarcabile: O experiență frustrantă, în general pentru că nu se putea stabili un dialog real cu organizatorii iar prezența fizică la evenimente, în principiu, nu era posibilă.
Toate acestea trebuie înțelese însă pe fondul unei aspirații generale spre "normalitate", formă de supraviețuire observabilă chiar și în cadrul unor structuri sociale mult mai închise: lagăre de concentrare, gulag-uri etc. Tendința de a duce o viață normală, adaptată la situația dată, nu trebuie totuși uitată. Acest exercițiu de supraviețuire era bazat pe diverse căi de existență individuală. Unii indivizi, eventual artiști, optau pentru o existență autentică autodeterminantă și autoconștientizantă, alții se lăsau determinați de convenții sociale și conformism.

R.N. *Ce a însemnat criza experimentalismului românesc din anii optzeci pentru dumneavoastră și cum ați reușit să vă numărați printre acei câțiva continuatori ai acestui demers? Nu ați fost tentat de întoarcerea către tradițional practicată în epocă, de înlocuirea viziunii prospective cu una retrospectivă sau introspectivă ?*

C.D. Eu nu aveam cum să mă întorc la o tradiție care îmi lipsea. Educația mea, întâi în științele exacte, apoi în istoria artei, m-a ținut departe de practicile picturii și / sau ale altor arte unde tradiția era predominantă. Lipsit de "harul" acesta, singurul domeniu care nu mi se refuza era cel al "reproducerii mecanice".

T.G. Faptul de a fi atras de experiment este consecința unei structuri a personalității, o predispoziție individuală, un matrix al fiecăruia, indiferent de vârstă și de alte determinări socio-culturale (ex.: Geta Brătescu, un artist octogenar astăzi, care continuă să fie activă, abordând arta prin joc și experiment fără limită). În perioada totalitară, era posibilă, așa cum am arătat, orice formă de artă, atâta vreme cât nu ieșea din spațiul privat (incluzând atelierul artistului). Au fost oamenii, cei care au optat pentru anumite forme de manifestare artistică: unii au făcut artă de factură tradițională, încercând să-și construiască o carieră, cu clientelă și colecționari, alții au practicat o artă oficială (acel tip de producție de artefacte de tip "insipid", dulceag-plicticos și inofensiv), sau artă decorativă (aplicată), urmărind tot vânzările; unii s-au specializat în arta de propagandă, onorând comenzi direct de la partidul comunist, alții au reușit chiar să îmbine una din aceste categorii, cu arta contemporană. Un caz interesant este, din acest punct de vedere, Ion Bitzan (unul dintre artiștii noștri "mari", după părerea mea), care, în paralel cu o operă importantă de artă contemporană, de valoare certă, a practicat și promovarea, prin propagandă, a regimului comunist și a figurii liderului său. (el nu și-a asumat niciodată această latură a activității sale - care, în anumite condiții se poate înscrie în fenomenul artei contemporane, în citire post-modernă - ceea ce a constituit o dramă personală). Eu am făcut doar instalații. și totuși, odată, pe la începutul deceniului 9, am avut ocazia să lucrez un proiect împreună cu Bitzan (participasem împreună la

of communism, whom we were to exorcize somehow… It was enough to get me going. At that time, in 1992, I painted several portraits of Lenin, imitating statues that were knocked down throughout Europe, and I started the Star series. Unfortunately, Bitzan withdrew from the project shortly after, for personal reasons, thus the event wasn't completed. I think it would have been something… I've always been interested in communication, in issues of general interest, in actuality, in the context… So I was interested neither in retrospection, nor in introspection.

I.K. I think that having been trained as an architect and the fact that I have wavered between fundamentally different movements both inside and outside the artistic sphere, as well as my involvement in the Mail-art network have to some extent kept me away from the temptation of returning to a traditional language, however not from a particular appeal for introspection.

D.M. I think we are talking about a crisis of Romanian art as a whole. That is, assuming a marginal attitude (referred to as "the experimentalism of the eighties") was not the result of "experimentalism" itself. Moreover, everybody experimented, as can be seen from the famous volume Experiment in the Romanian Arts after 1960. Some experimented with "power", others with "mimicry", and many others still with public patience. This ratio hasn't changed today, and if we were to make an in-depth analysis we might discover that this represents the very bland charm of Romanian culture.
I found the "traditional" practices of those times very amusing but also unappealing. They spanned a wide range: from the lesser or greater efforts of coming up with a "personal artistic vision"; to the two-dimensional ethics based on blending "usefulness" (social orders) with "pleasure" (the workshop experiments); to the coordinated actions of imposing an elitist movement combining "trans-impressionism" with the "Orthodox conceptualism" and intimating that this is the only genuine alternative to the socialist propaganda.
Coming back to my position during that period, I generally focused on individual research into the physical elements (water, light, motion) combined with social elements (personal history, official history) and expressed myself more coherently in drawing, photography and installation.

R.N. *Do you believe that the Mail-art experience was for the young generation of the '80s similar to what the Internet with its forum groups and lists (see "Nettime", "Începem", etc.) represents for today's young artists? Are there similarities between the condition and the aspirations of the Mail-artist and those of the net-activist?*

C.D. Tempting as the comparison might seem, I cannot concur. Those are two media that differ in the fundamental elements characterising communication: the speed of dissemination, the speed of reaction, vectoriality. Mail Art was a slow medium, a network in continuous reconfiguration, subject to pressures coming from a physical or political context, where communication was primarily a one-to-one occurrence. The Internet uses another kind of re-modelling (via feedback): it is a network that allows communication from one to many, where the speed of the tasks diminishes the capacity for control and censorship on the one hand, while exponentially increasing the overflow in quantity. I don't think there was such a thing as mail-art spam, since the goal was to send and receive as many messages as possible; on the other hand however, if it had existed, then it would have been more difficult then to change your address.

T.G. At one point in 1985, along with Romanian artists I took part in a Mail-art exhibition at A-35 in Bucharest, organised by Iosif Király, who was an enthusiast of the phenomenon, however it was a re-make, a presentation with exhibited works. I had worked for a short time in Mail-art; over time, a Japanese artist named Ryosuke Cohen had founded a network - "Brain-cell": he collected signs or images from throughout the world, which he would then reproduce, put together on A4 pages, and mail them back to their senders. I got in touch with him. There are similarities and differences between the Mail-art network and today's Internet. While the mail network had to be built by each person over a (long) period of time, the Internet is a global network that you have at your disposal from the very beginning, and whose efficiency cannot be compared to the former. I don't know how "young people" feel about the Internet nowadays, but for me it is an extremely useful tool, with all its functions - as I said: people's quality determines the utility and efficiency of the structures.

I.K.When I joined the Mail-art network, at the beginning of the 1980s, it had reached its climax. Mail art was deeply rooted in Fluxus art and some of those artists were floating like gods in the upper strata of the network, but beneath them reined a large indefinite mass of artists, more or less amateurs and enthusiasts, who for various reasons were doomed to remain alternative towards the "mainstream" artistic network of museums and galleries.
The Mail-art experience has given me a certain playful spirit and a propensity for photo-montage and other ways of processing pictures.
In Mail-art the greatness (lest I should say value) of an artist was determined by the number of correspondents he had, as well as the degree of partaking in as many events in the network as possible. Therefore, in order for him to be truly "great", the artist was bound to become a sort of multiplying machine, since one couldn't have the same works running inside several events, because the works were never sent back from an exhibition, and a photocopy of a list containing the names of the participants was sent back instead. One of the principles underlying the network, which was promoted by its most active artists, was "it doesn't matter what you do, but it matters that you do it", that is to continuously send works for the network to stay operational. That was completely opposite to what I thought human communication should be about - namely a personal relationship, different from the means of conveying advertising or mass-media messages. The (Mail) art object being one with a specific recipient, I believed that it must have an "aura" that was supposed to shine upon the addressee. I was extremely frustrated whenever as a feed-back to a complex and unique photo-collage sent by me, I was receiving an impersonal photocopy instead.

mai multe expoziții colective, încă din anii '80): mi-a propus să facem împreună, un eveniment despre Lenin, părintele comunismului, pe care să îl exorcizăm cumva… A fost de ajuns ca să mă pun pe lucru. Atunci, în 1992, am pictat câteva portrete ale lui Lenin, după statuile care se demolau în Europa, și am început seria *Star*. Din nefericire, Bitzan s-a retras din proiect la scurt timp, din motive personale, astfel că evenimentul nu s-a finalizat. Cred ca ar fi ieșit ceva din asta… Am fost interesat mereu de comunicare, de o problematică de interes general, de actualitate, de context… Deci nu mă puteau interesa nici retrospecția, nici introspecția.

I.K. Cred că șansa pe care am avut-o prin formația mea de arhitect și faptul că am pendulat între grupuri atât de diferite, din interiorul cât și din afara lumii artistice, precum și implicarea mea în rețeaua Mail-art, m-au ferit oarecum de tentația limbajului tradițional, nu însă și de o anumită fascinație pentru introspecție.

D.M. Cred că este vorba de o criză a artei românești în ansamblul ei. Asumarea unei atitudini marginale ce poate fi asimilată cu ceea ce se înțelege astăzi prin "experimentalismul anilor optzeci" și numărul relativ restrâns al artiștilor ce au optat pentru o astfel de poziție nu era rezultatul unei crize a "experimentalismului" în sine. De altfel toată lumea experimenta, după cum se vede din celebrul volum: "Experimentul în arta românească după 1960". Unii experimentau cu "puterea", alții cu "mimetismul" și mulți cu răbdarea publicului. Acest raport nu s-a schimbat nici astăzi, dacă analizăm mai atent, acesta este farmecul discret al culturii românești.
Practicile "tradiționale" din epocă mi se păreau extrem de amuzante dar foarte puțin tentante. Ele abordau un registru larg: de la micile sau mai marile eforturi de a încropi o "viziune artistică personală", la dubla morală bazată pe îmbinarea "utilului" (comenzi sociale) cu "plăcutul" (experimente de atelier), până la acțiunile concertate de a impune o mișcare elitistă ce combina "trans impresionismul" cu "conceptualismul creștin ortodox" și până la a lăsa să se înțeleagă că aceasta ar fi singura alternativă autentică la propaganda socialistă.
Revenind la poziția mea în acea perioadă, mă orientam în general spre cercetări individuale legate de elemente fizice (apă, lumină, mișcare), combinate cu elemente sociale (istoria personală, istoria oficială) exprimate mai coerent în desen, fotografie și instalație.

R.N. *Credeți că rețeaua de Mail-art era pentru tânăra generație a anilor '80 similară cu ceea ce pentru artiștii de astăzi reprezintă Internetul cu grupurile și listele sale de discuții (vezi Nettime, Începem, etc)? Există similarități între condiția și aspirațiile Mail-artistului și cele ale actualului net-activist?*

C.D. Deși paralela e tentantă, nu pot subscrie. Sunt două moduri de comunicare diferite în elementele fundamentale caracteristice comunicării: viteza de diseminare, viteza de reacție, vectorialitate. Mail Art era un mediu lent, o rețea în continuă re-configurare, supusă unor presiuni de ordin fizic, politic etc., unde comunicarea era predominant unu-la-unu. Internetul are alt tip de re-modelare (prin *feed-back*), este o rețea care permite comunicarea de la unul la mai mulți și unde viteza proceselor diminuează pe de o parte capacitatea de control și cenzura, crescând exponențial intoxicarea prin cantitate. Nu cred că a existat spam mail-art, ambiția fiind să trimiți și să primești cât mai multe mesaje; pe de altă parte, dacă ar fi existat, era mai greu să îți schimbi adresa.

T.G. La un moment dat, prin 1985, am participat la o expoziție de *Mail-art* la A-35, București, cu artiști români; însă a fost un *re-make,* un fel de prezentare, cu lucrări de expoziție. Pentru puțin timp, activasem în epocă în *Mail-art*; un japonez pe nume Ryosuke Cohen stabilise, în ani, o rețea - *"Brain-cell"*: primea semne sau imagini, din toată lumea, pe care le reproducea îngrămădite pe pagini A4, retrimițându-le expeditorilor. Am fost în legătură cu acesta. Între rețeaua *Mail-art* și Internetul zilelor noastre există similarități: asemănări și deosebiri. În timp ce rețeaua poștală trebuia construită de fiecare, într-o perioadă (lungă) de timp, Internetul este o rețea globală pe care o ai la dispoziție de la început, a cărei eficiență nu se poate compara cu a celei dintâi. Nu știu ce simt "tinerii" de azi, dar pentru mine, Internetul este un instrument extrem de util, cu toate funcțiile sale (chiar și pentru forumurile și listele de discuții de tip Nettime sau Începem care sunt la îndemâna multora - cum spuneam: calitatea oamenilor determină utilitatea și eficiența structurilor).

I.K. Când am intrat eu în rețeaua *Mail-art,* la începutul anilor '80, aceasta se afla în perioada sa de apogeu. *Mail-art* își avea rădăcinile în Fluxus și câțiva dintre acei artiști pluteau ca niște zei în straturile superioare ale rețelei, însă sub ei predomina o mare masă amorfă de artiști mai mult sau mai puțin amatori și entuziaști, care din diferite motive erau condamnați să rămână alternativi față de rețeaua artistică "mainstream" de muzee și galerii.
Din experiența Mail-artistică am câștigat un anumit spirit ludic și disponibilitate pentru foto-montaj sau alte tipuri de intervenții pe fotografii.
În *Mail-art,* mărimea (ca să nu spun valoarea) unui artist se măsura în numărul de corespondenți pe care îi avea, precum și în numărul de participări la cât mai multe evenimente din rețea. Astfel, pentru ca într-adevăr să fie "mare", artistul trebuia să devină un fel de mașină de multiplicat, întrucât aceleași lucrări nu puteau fi rulate în mai multe evenimente căci nu se întorceau niciodată de la o expoziție, ci în locul lor venea o lista xeroxată cu numele participanților. Unul dintre principiile pe care se baza rețeaua, și care era promovat de cei mai activi artiști ai săi, era "nu contează ce faci ci contează să faci", adică să trimiți în continuu ca rețeaua să funcționeze. Lucrul acesta era în total dezacord cu ce credeam eu că trebuie să fie comunicarea inter-umană - adică o relație personală, diferențiată de transmiterea de mesaje precum cele publicitare sau mass media. Opera de (Mail)artă, fiind una cu destinatar precis, spuneam eu că trebuie să aibă o "aură" care să radieze asupra celui / celei căreia îi este adresată. Eram foarte frustrat când în locul unor colaje fotografice complexe primeam în schimb o copie xerox impersonală.

The photocopy was the most frequent means circulating in the network. Paradoxically, to send photographic works was easier for the Romanian artist. Xerox machines were expensive and scarce. They belonged only to the state institutions and were under the close surveillance of the Securitate. Film rolls, photo-cameras and photo enlargers, as well as the appropriate chemicals generally being of low quality, were considered hobby items and could be purchased at affordable prices and used by anyone in his private domain.

A character who greatly influenced me and my artistic career and who gave me confidence in what I was doing, was Shozo Simamaoto, a prominent artist coming from the Gutai movement of the '50s (the Japanese equivalent of Fluxus art), and who was one of the main engines of the Mail-art network during the 1980s. While on a tour of several countries in Eastern and Western Europe, he paid me a two day visit in Timișoara in the winter of 1985. His visit, even though it caused me a lot of trouble with the political police afterwards, gave me a powerful creative impetus in the years to follow. Moreover, after the political changes in 1989, when circumstances transformed radically (as far as the freedom of speech is concerned first of all), I invited him for another visit, this time in Bucharest, where we did a performance together (*Communication 1:1:1,* subREAL and Shozo Simamaoto).

It's possible to compare the Mail-art network to that particular faction who are nowadays using the Internet as a means of promoting information and specific artistic projects. They are but a tiny minority on the Internet, the way the Mail-artists used to be in the global mail-network. The forums that we mentioned ("Nettime-ro" and "Începem") have a fairly national coverage and represent a means of circulating artistic information, and they occasionally debate on problems of the local artistic community. All members of these groups of discussion can travel freely abroad, can openly express their artistic and political opinions, can easily exhibit their artistic productions (though not always in those galleries or museums they wanted the most). This was not-at-all the case in the '80s. For the young Romanian artist, as well as for other artists living in the communist block of 1980s', International Mail-art network was an alternative solution and nearly the only way of making works and ideas circulate. By the end of the '80s, when censorship had become so repressive that it practically hindered any possibility of a real communication, Mail-art grew to be for some artists a "breath of fresh air", and an illusion that they could have an "international" awareness and keep up with what was fashionable.

D.M. Mail Art showed its last stand in the 1980s, probably fuelled by the long-standing existence of the two military, political and social blocs and the increased exchange of information. Romanian artists, who were among the most isolated in Europe, regarded this "game of postcards" as an exercise in freedom that brought the hope of obtaining information and attending international events, obscure as they may be.

Belonging to an international network and the constant flow of postal correspondence this produced created an illusion of normality. Expressing personal opinions and entertaining a conversation would often only be carried out through a visual component. Activism would also take a visual (even poetic) shape, manifest in the commitment, fervour and frequency with which replies and contributions to various exhibitions and projects were sent.

This doesn't mean that there weren't times and certain directions / media in which all this bypassed the Romanian Mail-artists, in which more committed dialogues weren't made or critical opinions uttered. However, the Mail-art phenomenon originates in non-conformism, unhindered expression, in artistic and political activism.

Even if we can see many similarities with the Internet - freedom of expression, the critical attitude and intensity of the dialogue - as far as the Romanian division of the Mail-art movement is concerned, there is no comparison with what is happening today in the new media. Other aspects, such as insults, personal attacks and fits of hysteria, were completely absent then.

R.N. *Did you keep a personal archive of images (pictures) from the communist period? Do you think such an archive would have a significant artistic potential in 2006?*

C.D. Yes, inevitably, I grew up in an environment were photo-cameras were in use. I've recently run into my first camera: a strange object, named Chaika 2, designed to take pictures half the size of a medium size photogram, so in the case of a 35 mm film roll you would get 72 exposures - which was remarkable from an economic point of view. Aside from that, any archive has potential, depending on how it is used. On the other hand, we should be expecting an overflow of archived material in the visual arts discourse, due on one hand to an increased acceptance of the aesthetic value that the documentary material provides, and on the other hand to the increasing time lag since the occurrence of particular historical events that have been extensively documented.

T.G. I remember the time when I started to work with photography, around 1981 (I had been collecting images up until that moment); I was overexcited by this new means of expression and research at the same time: I would especially take pictures of people, on any occasion - in the street, at work, on holiday at the sea coast, during Sunday's walk across the green spaces, but also at people's rallies, on official holidays, when witnessing demolitions in Bucharest or during the events of December 1989. They were generally pictures taken on black and white negative movie rolls. I kept that archive, which I often made use of later on, for instance after the year 2000, when I got over the frenzy of photography and I experimented with other media. I must also add that I used this tool to investigate some motives with relevance in painting, which I always practiced in parallel. Photography holds a well-established place in my installations, along with other heterogeneous elements, with which it interacts. That was the case of the project The *Teodor Graur Museum,* which was about my totalitarian universe: works gathered throughout the '80s, which I never thought I would exhibit outside my workshop, due to the socio-political circumstances; they were all eventually part of an installation displayed in 1990, at the Simeza gallery in Bucharest. As far as I'm concerned, the material from the communist period might still come in useful. Because it helps me remember what I went through for half of my life…And I'm not a singular case.

Copia xerox era mediul cel mai frecvent care circula în rețea. Pentru artistul din România, în mod paradoxal însă, fotografia era mai la îndemână. Copiatoarele erau aparate scumpe și puține. Aflându-se doar în dotarea unor instituții de stat, ele erau atent supravegheate de către securitate. Filmele foto, aparatele de fotografiat și de mărit fotografii, precum și chimicalele aferente, fiind în general de proastă calitate, erau considerate ustensile de hobby și puteau fi achiziționate la prețuri acceptabile și folosite de oricine în mediul privat.
Un personaj care a avut o mare influență asupra mea și asupra traiectoriei mele artistice și care mi-a dat încredere în ceea ce făceam, a fost Shozo Shimamoto, un venerabil artist provenit din mișcarea Gutai a anilor '50 (echivalentul japonez al lui Fluxus) și care în anii '80 era una din locomotivele rețelei Mail-art. El a făcut un tur în mai multe țări din Europa de est și de vest, și m-a vizitat și pe mine pentru doua zile la Timișoara în iarna lui 1985. Vizita lui, chiar dacă mi-a creat la scurt timp după aceea probleme cu securitatea, mi-a imprimat un puternic impuls creativ în anii care au urmat. Dealtfel, după schimbările politice din 1989, când condițiile s-au modificat radical (în primul rând în ceea ce privește libertatea de exprimare), l-am invitat să mă viziteze din nou, de data aceasta la București, unde am făcut un performance împreună (*Communication 1:1:1,* subREAL și Shozo Shimamoto).
Am putea face o comparație între rețeaua *Mail-art* și acea fracțiune de utilizatori care folosesc astăzi Internetul ca mediu pentru promovarea unor informații sau proiecte artistice specifice. Aceștia sunt o minusculă minoritate în Internet, așa cum erau Mail-artiștii în rețeaua poștală globală. Grupurile de discuții pe care le-ai amintit (Nettime-ro și Începem) au o acoperire mai mult națională și constituie un mijloc de difuzare de informații artistice iar din când în când dezbat probleme ale comunității artistice locale. Toți membrii acestor grupuri de discuții pot circula liber în lume, pot să-și expună deschis părerile artistice și politice, pot cu ușurință să găsească modalități și locuri (chiar dacă nu întotdeauna cele pe care și le-ar dori cel mai mult) în care să își expună producțiile artistice, ceea ce nu era cazul în anii '80. Pentru tânărul artist din România și din zona comunistă a Europei anilor '80 rețeaua *Mail-art* era o alternativă și cam singurul mod de a-și face lucrările și ideile să circule. Până spre sfârșitul anilor '80, când cenzura a devenit atât de agresivă încât a sufocat practic orice posibilitate de comunicare reală, *Mail-art* a fost pentru unii o "gură de oxigen" și o iluzie că pot fi "internaționali" și simultani cu ce se întâmpla în lume, chiar dacă trăiesc o viață gri și chinuită într-un sistem politic aberant ca cel din România lui Ceaușescu.

D.M. *Mail-Art* a avut o ultimă tresărire în anii '80, alimentat probabil și de existența prelungită a celor două blocuri militare, politice și sociale și de accelerarea schimbului de informații. Artiștii români, printre cei mai izolați din Europa, au luat acest "joc cu cărți poștale" ca pe un exercițiu de libertate, cu speranța de a obține informații și de a participa la manifestări internaționale, fie ele chiar și obscure.
Apartenența la un network internațional și fluxul constant de corespondență poștală ce decurgea din asta crea o iluzie de normalitate. Exprimarea unor opinii personale și întreținerea unui dialog nu aveau de cele mai multe ori decât o componentă vizuală. Activismul îmbrăca la rândul său o formă vizuală (chiar poetică) și se manifesta în angajarea, fervoarea și frecvența cu care se trimiteau în eterul poștal răspunsuri și contribuții la diverse expoziții și acțiuni.
Aceasta nu înseamnă că în unele perioade și pe unele trasee / canale, care au ocolit sau nu mail-artiștii români, nu s-au purtat și dialoguri mai angajate și nu s-au exprimat opinii critice. Fenomenul *mail-art* are totuși la bază neconformul, exprimarea neîngrădită, activismul artistic și politic.
Chiar dacă se pot găsi multe similitudini cu net-ul actual - libertatea de exprimare, atitudinea critică și intensitatea dialogului -, în ceea ce privește sectorul românesc al mișcării mail-art, nu există comparație cu ce se întâmplă astăzi pe noile canale. Alte aspecte ca insultele, atacul la persoană și crizele de isterie, lipseau cu desăvârșire spre "plictiseala generală".

R.N. *Ați păstrat o arhivă personală de imagini (fotografii) ale epocii comuniste? Considerați că o astfel de arhivă ar avea un potențial artistic semnificativ în anul 2006?*

C.D. Da, inevitabil, am crescut într-o casă unde existau aparate de fotografiat. Recent am redescoperit primul meu aparat: un obiect straniu, se cheamă Chaika 2 și e proiectat să facă fotografii pe jumătatea unei fotograme normale; deci la un film de 35 mm se obțineau cu el 72 de poziții - remarcabil ca gâdire economică, nu? În rest, orice arhivă are potențial, depinde ce se face cu ea. Pe de altă parte, trebuie să ne așteptăm la o mică inflație de material arhivistic ce va intra în discursul artelor vizuale, pe măsură ce crește distanța față de momentele istorice respective, în combinație cu acceptarea tot mai largă a valorii plastice a materialului documentar.
T.G. Îmi amintesc de perioada în care începusem să lucrez fotografie, prin 1981 (până atunci colecționam imagini); eram excitat de acest nou mijloc de expresie și de documentare totodată: luam imagini, mai ales cu oameni, în orice ocazie - pe stradă, la serviciu, în vacanță la mare, duminica la șosea, dar și la miting popular la sărbătorile oficiale, la demolări în București sau în timpul evenimentelor din Decembrie. Erau în general, fotografii pe film negativ alb-negru. Am păstrat această arhivă, la care am apelat adeseori mai târziu, de pildă după 2000, când îmi trecuse frenezia fotografului, și experimentam alte medii. Trebuie să mai spun ca am folosit acest instrument (foto) pentru investigarea unor motive cu finalitate în pictură, pe care am practicat-o în paralel. Fotografia își găsește locul în instalațiile mele, alături de alte elemente eterogene, cu care intră în relație. Așa a fost proiectul *Muzeul Teodor Graur,* despre universul meu totalitar: lucrări acumulate în anii '80, pe care nu credeam că le voi expune în afara atelierului, din cauza contextului social-politic, au intrat finalmente într-o instalație prezentată în 1990, la galeria "Simeza", București. În ceea ce mă privește, găsesc util în continuare, materialul fotografic din perioada comunistă. Pentru că mă ajuta să-mi amintesc ceea ce am trăit o jumătate de viață… și nu sunt singurul.

I.K. I don't believe my personal archive of slides and pictures (rather of developed film rolls only partially printed on paper) from the communist period would be of any particular interest today since, apart from the ones constituting the documentary material for my own works (performances or installations created specifically to be photographed), it contains several personal things that have nothing to do with the political problems of the time, with which I was so disgusted that I tried to avoid them by all means. In my view then, the reality of those years was dull, stale and of no real interest to be documented, and what's more, it seemed to last forever. When looked upon from a different political perspective and historical time, the images illustrating that Absurdistan, which I sometimes find hard to believe that I lived in, are sure to become increasingly interesting for both the public and collectors. I can't rule out the possibility that I might be surprised if I were to search my personal archive of images taken before 1989, which is something I haven't done for the past 17 years.

D.M. I don't believe the relevance and artistic potential of these images can have a certain time limit as long as they are part of a continuous individual artistic process, which cannot be divided into timelines, even if we are tempted to consume history in slices, like a Quattro Staggioni pizza.
I would hesitate to say that the abundance of these sorts of “genuine” actions makes it boring. Still, with more and more artists recuperating their drawings and their childhood memories, reliving “innocent experiences” from the “Golden Age” with their “sports shoes”, “computers” and their Soya salamis, culminating in the revolution and the execution of the presidential couple, we are facing an inflationary phenomenon. But then there is room for anything in art.
In my opinion, the motive power of today's art is actually the need for models. It starts in childhood, with Lego, Barbie, toy trains and computer games, and ends in “post modelism”.

R.N. *What was the relationship between performance and photography in the 1980s and what did it turn into after '89? What significance do the picture-like “artistic trails” illustrating events from the «House pARTy» series have today? Do they continue to represent mere documentary materials or are they perceived as objects of an aesthetic significance?*

C.D. In those days the artists had an almost exclusive relation with their camera (seldom with the video camera), and almost none with the public. There were three reasons for that, I think: 1. There wasn't a context supporting direct public events, due to an insidious and / or manifest censorship. 2. In Romanian culture such phenomena as Actionism, performance or the theatre of the Absurd aren't part of the local paradigm (the same goes for the mechanically reproductive aspect of art). That might sound weird, if one were to consider that here was the very starting point for the Dadaists and for Ionesco's first plays (“The Bald Soprano” a.o.). 3. This "autistic" work method was also legitimated by the international trends of that time.

T.G. In the last years of the Ceaușescu regime, the general situation had radicalized: fewer and fewer things worked, but they kept lying that everything was coming off well; the authorities had restricted individual freedoms and wanted to control all spheres of social life. Under these circumstances, with contemporary art forms not being tolerated anyway, public performances were completely banned… This however, didn't keep artists from working. How did they manage to do that? The action itself was accomplished within the privacy of the workshop / apartment / studio apartment, the only witness being the camera (hardly ever the cine-camera; Ion Grigorescu used it). Thus photography documented the action. In 1986, after having had two solo exhibitions at A-35 (installation and also photography for the second one in '85), I decided it was high time I turned to something more “alternative”, to use other means, apart from what was on display in the galleries of Bucharest. Thus the *Bridge* project emerged. On the basis of a scenario, a performer would build a large inscription (22 m x 22 m), and in the end he would destroy it, setting it on fire. There had been “technical” and “tactical” difficulties, since we were supposed to work outside and unobserved, according to a certain pattern. I found the ideal location for phase 1: an enterprise where I was employed (all the necessary materials were there as well) - on the roof-terrace of a hall, after working hours. Instead of performing, I preferred staying behind the camera and giving directions to my assistant. It was as if I was taking pictures of myself. The first phase lasted several days. As for phase 2, the ending, I changed the location: it was somewhere in the whereabouts of the Tineretului Park, in an area under reconstruction, with levelling, in a natural environment. It was there that I placed the big cross; splashed with gasoline, it was set on fire in the end. I was very lucky: everything turned out well, without attracting anyone's attention; picking that park was an inspired choice in the end (only a few days later, in the same exhibition compound where I had started out the work, some strangers, opponents of the regime, caused a fire, destroying a large decorative triumphal arch, a symbol of the “golden age” of sad remembrance. The police undertook investigations at the scene of the fire). *Bridge* was projected only for a few friends as slides. I participated with the same project the same year, by mailing a number of pictures (Mail-Art) to the Young Artists' Biennial in Budapest, whose invitation had inspired my action.
That was the relationship between photography and action in the '80s. If we were to consider today the significance of some pictures - trails of *House pARTy* - type actions or events, obviously they also have a documentary role, however it is certain that, as long as they are a practice of contemporary art, they are art and thus have an aesthetic value.

I.K. From a formal / aesthetic point of view, some of my pictures, as well as the ones made by a few other Romanian artists (such as Ion Grigorescu, Dan Mihălțianu) during the '70-'80s might appear as deriving from a type of picture that was initially meant to record / document various artistic performances and happenings. Subsequently those “documents” became artistic objects themselves, some of them currently being part of public or private collections. If I were to somehow label them, I would say that they are closer to “staged photography”, because I would stage and perform situations / actions /

I.K. Arhiva mea de diapozitive și fotografii (mai degrabă de filme foto doar parțial transpuse pe hârtie) din perioada comunistă nu cred că ar prezenta astăzi un interes deosebit întrucât în afara de cele care documentează propriile mele lucrări (acțiuni sau instalații făcute special pentru a fi fotografiate), conține mai mult lucruri personale care nu vizează aspecte politice ale epocii, de care eram atât de scârbit încât încercam să le evit cu orice preț. Din perspectiva mea de atunci, realitatea acelor ani era cenușie, plată și total neinteresantă pentru a fi documentată și, în plus, părea că va fi eternă. Acum însă, privite din alt context politic și alt timp istoric, imaginile care documentează acel Absurdistan, în care uneori nici mie nu-mi vine să cred că am trăit, desigur că devin mult mai interesante pentru public și colecționari. Nu exclud însă faptul că aș putea avea surprize dacă mi-aș revizita propria arhiva de imagini de dinainte de 1989, lucru pe care din lipsă de timp nu l-am făcut în ultimii 17 ani.

D.M. Nu cred că relevanța și potențialul artistic al acestor imagini ar avea vreo limită în timp, atâta vreme cât ele fac parte dintr-un proces artistic personal continuu, ce nu poate fi divizat în epoci, chiar dacă suntem tentați să consumăm istoria pe felii, ca pe o pizza quatro stagioni.
Nu m-aș grăbi să afirm că abundența acestui tip de demers "autentic" îl face plictisitor. Totuși, în contextul în care din ce în ce mai mulți artiști își recuperează desenele și amintirile din copilărie, refăcând "trăiri inocente" din "epoca de aur" cu "adidașii", "calculatoarele" și salamul lor cu soia, culminând cu revoluția și execuția cuplului prezidențial, asistăm la un fenomen inflaționist. În artă este însă loc pentru orice.
După mine, motorul artei actuale este de fapt nevoia de modele. Aceasta începe în copilărie cu Lego, Barbie, trenulețe electrice și jocuri electronice și sfârșește în "post modelism".

R.N. *Care a fost relația dintre acțiune și fotografie în anii '80? Ce semnificație capătă astăzi "urmele artistice" de tipul fotografiilor care înfățișează evenimentele din seria House pARTy, continuă să fie simple documentări ori sunt percepute ca obiecte cu valențe estetice?*

C.D. În acei ani artiștii aveau o relație aproape exclusivă cu camera foto (mai rar cu aparatul de filmat) și aproape nici una cu publicul. Cauzele erau trei, cred: 1. Nu exista contextul pentru manifestări publice directe, datorită unei cenzuri insidioase și/sau manifeste. 2. În cultura din România acționismul, performativitatea, teatralismul absurd nu sunt agreate structural (așa cum nu este agreat în mod structural aspectul reproductiv mecanic al artei). Asta sună ciudat, dacă ne gândim că de aici au pornit Dadaiștii și Ionesco (cel din Cântăreața Cheală). 3. Această metodă "autistă" de lucru era legitimată de tendințele internaționale ale momentului.

T.G. În ultimii ani ai regimului ceaușist, situația generală se radicalizase: tot mai puține lucruri funcționau, dar se mințea că mergem bine; autoritățile restricționaseră libertățile individuale și doreau să controleze toate sferele vieții sociale. În aceste condiții, în care oricum formele de artă contemporană nu erau tolerate, performanțele publice erau de-a dreptul interzise… Ceea ce nu i-a împiedicat pe artiști să lucreze. Cum făceau aceasta? Acțiunea propriu zisă se efectua în intimitatea atelierului / apartamentului / garsonierei de la bloc, martor fiind aparatul fotografic (mai rar camera de filmat cu peliculă; Ion Grigorescu a folosit-o). Deci, fotografia documenta acțiunea. În 1986, după ce avusesem două expoziții personale la A-35 (instalație, iar în ultima din '85 apărea și fotografie), am decis ca e momentul să trec la ceva "alternativ", să folosesc alte mijloace, față de ceea ce se putea vedea în galeriile bucureștene. Astfel a apărut acțiunea *Bridge*. Pe baza unui scenariu, un performer construia o inscripție de mari dimensiuni (22mx22m), iar în final o distrugea, prin incendiere. Au fost dificultăți "tehnico-tactice", având în vedere că trebuia să lucrăm în exterior și fără martori, după tipic. Am găsit locul ideal pentru faza întâi: într-o întreprindere unde eram angajat (erau și materialele necesare) - pe acoperișul-terasă al unei hale, în afara orelor de program. În loc să actez, am preferat să stau în spatele camerei și să dau indicații asistentului. Era ca și cum mă fotografiam pe mine. Prima etapa a durat mai multe zile. Pentru cea de a doua, finalul, am schimbat locația: era undeva, pe la Parcul Tineretului, într-o zonă în restructurare, cu denivelare, în cadru natural. Acolo am amplasat marea cruce; stropită cu benzină, a fost aprinsă la sfârșit. Am fost norocos: totul s-a încheiat cu bine, fără să atragem atenția cuiva; a fost inspirată și alegerea parcului la final (după doar câteva zile, în același complex expozițional unde începusem lucrarea, niște necunoscuți, opozanți ai regimului, au provocat un incendiu, distrugând un mare arc de triumf butaforic, simbol al "epocii de aur" de tristă amintire. Au urmat cercetări ale organelor de poliție, la fața locului). *Bridge* a fost văzută, sub forma unei emisiuni de diapozitive, în proiecție, numai de câtiva prieteni. Am participat cu aceasta, în același an, trimițând un număr de fotografii prin poștă (*Mail-Art*), la Expoziția Tinerilor Artiști din Budapesta, a cărei invitație îmi inspirase acțiunea.
Asta a fost relația dintre fotografie și acțiune în anii '80. Dacă ne întrebăm astăzi despre semnificația unor fotografii - urme de acțiuni sau evenimente de tip *House pARTy*, acestea au, evident, și un rol documentar însă este absolut sigur că, atâta vreme cât se înscriu în arta contemporană ca demers, sunt artă deci au valoare estetică.

I.K. Din punct de vedere formal / estetic, unele dintre fotografiile mele cât și cele făcute de câțiva artiști români (ca Ion Grigorescu, Dan Mihălțianu) în anii '70-'80 ar părea derivate din acest tip de fotografie ce avea ca scop inițial înregistrarea/documentarea unor acțiuni artistice. Ulterior aceste "documente" au devenit obiecte artistice în sine, unele dintre ele fiind în prezent parte din colecții publice sau private. Dacă ar fi să le încadrez cumva, cred că ele sunt mai aproape de *"staged photography",* deoarece, într-un mod similar cu Bruce Nauman sau chiar Cindy Sherman dar cu motivații și scopuri diferite, regizam și performam niște situații/acțiuni/instalații doar pentru aparatul de fotografiat. Nu pot vorbi în numele altor artiști, dar în ce mă privește, eu în timp ce înregistram unele acțiuni sau instalații aveam în minte ca finalitate FOTOGRAFIA și dealtfel, în cele mai multe cazuri, acele proiecte artistice au fost expuse doar ca fotografii.

installations just for the camera, just like Bruce Nauman or even Cindy Sherman, but of course for different reasons and goals. I cannot speak on behalf of other artists, but as far as I am concerned, I had the PICTURE in mind as a final aim while I was recording some performances or installations, and moreover, those artistic projects were exhibited only as photography in most cases.
On the other hand, it is worth mentioning that in the '80s several young Romanian artists were recording, on camera, all sorts of artistic actions / rituals. However, most of them vanished from the post-communist artistic landscape. If we were to have access to their images, we would probably consider them documents. The images made by those that carried on as artists and gained a certain reputation, will most likely pass as works of art. That is one of the characteristic features of photography: the status or the way of perceiving a picture can often be influenced by the photographer's background or destiny, by his entire work or by the evolution in time of the photographed subject. It can also be influenced by the context in which it is released or by the text it is adjoined to.

D.M. Many of my achievements in the 1970 - 80s took place in front of the camera, consisting only of photography. Sometimes they had the double value of being both a document and a work in itself. Most times, however, they were independent works, with photography being the only suitable means of expressing and capturing the perishable, unstable and short-lived elements: water, light, reflection, motion, as well as their evolving and performative character
My intervention in *House pARTy* was one of the few actions that also had a public. This consisted of the other participating artists, who were at the same time assistants (installation, lights, shooting). The string of preliminary events was captured only photographically. A video depicts the component elements (clothes, parts of pictures) and the engine of the event (the water), keeping any human presence out of the frame. Since it was a complex work, in which video and photography complemented each other, the documentary part is difficult to separate from the aesthetic one.
After 1989, this kind of action in front of the camera all but disappeared. On the one hand, some actions (distillations) were recorded (on video) in a system of surveillance; while, on the other hand, the improvised character was replaced by strict directing. Due to the complexity of the project and the recycling of the image (the video stills became pictures and the pictures were imported into the video), it was very hard to make the distinction between the “documentary” and the “aesthetic”.
Christian Boltansky said a few decades ago that “photography is but a documentary everything else is painting”. Today, this idea seems to have lost its relevance, for everything has become “painting”.

R.N. *What did your participation in the artistic events of the House pARTy series mean for you throughout the fiercest years of the communist dictatorship, at the end of the '80s? Did those events have any influence on the foundation of an intermedial experimentalist core whose activity marked the artistic life of the '90s? What did it mean for the intermedial movement to break away from underground, along with the events of 1989?*

C.D. For me *House pARTy* meant the first moment when the artists' interventions were pre-eminently generated for and related to the video camera. Wanda Mihuleac, whose role in fashioning the alternative spirit of my generation is mostly disregarded, had previously made a similar attempt on the occasion of the *Mirror Space* exhibition. With *House pARTy* however, the video documentation (made by the same person, Ovidiu Bojor, a botanist who had made an exploratory trial in the Himalayans, and one of Wanda's contacts) was systemic, to the extend that the camera was part of the work, so to say. By the time the two *House pARTy* events occurred, the “core” you are mentioning was already existing, yet it was divided between several cultural centres like București, Oradea, Cluj and Timișoara. There was a constant flow of ideas and information between the groups in Bucharest and those from the “province”, with some common events as an outcome: the above mentioned *Mirror Space,* which was also promoted in Timișoara, then *Mail Art,* then *Alternative* (which I carried out with Magda Cârneci and Dan Mihălțianu), the *Medium Photography* in Oradea, etc. The active circle of the early and mid '90s emerged from these groups that had a flexible structure. Therefore what was labelled by some (with juvenile superficiality and probably out of a psychoanalytical need of taking distances) with the formula “happy '90s” or “the Soros generation”, was actually a phenomenon that legitimated itself during the 80s, and which lost actually its generational identity precisely during the following decade, through an understandable process of diversification.
T.G. By the end of the '80s, participating in such events (of the subversive type) was useful to me for two reasons: I felt I was backed up by my colleagues from different generations, as a confirmation that I was on the right track from a professional point of view; at the same time, during the totalitarian regime I found a sense of freedom in underground. That didn't lead though, as it might appear, to the outlining of an !intermedial experimental core!, with an impact on the artistic life of the next decade, although other groups emerged afterwards…Proof thereof is that neither before the revolution, nor after the events of December '89 were there any artistic street performances; only social and political events: rallies, counter-demonstrations and miners' raids… Our artists would rather not act, they prefer the artefact. Breaking away from went quietly: neither was the artists' offer a big deal, nor did society demand contemporary art as a fundamental need.

I.K. I guess in 1988 I perceived the invitation to take part in *House pARTy* as an acknowledgement of me within the artistic milieu of Bucharest, which has always been perceived, and I believe it still is, by the artists from the other Romanian cities as elitist and haughty. Furthermore that artistic event gave me a strong feeling of belonging to an elite artistic movement that was somewhat subversive to the regime.
Breaking away from “underground” didn't automatically mean the recognition of the experiment on the Romanian artistic scene. On the contrary, a certain type of official art, of the Ceaușescu type, was about to be replaced at the beginning of the '90s with another type of official art, a religious-oriented one.

Pe de altă parte, trebuie spus că în anii '80 mai mulți tineri artiști români înregistrau fotografic tot felul de acțiuni/ritualuri artistice. Majoritatea au dispărut însă din peisajul artistic post-comunist. Dacă am avea acces la imaginile lor probabil că le-am considera niște documente. Cele făcute însă de colegii care au continuat să existe ca artiști și au acumulat o anumită notorietate, probabil că vor fi considerate opere de artă. Aceasta este una din caracteristicile fotografiei: statutul sau modul de percepere a unei imagini fotografice poate fi de multe ori influențat de evoluția sau destinul fotografului, de întreaga operă a acestuia sau de evoluția în timp a subiectului fotografiat. La fel cum poate fi influențat de contextul în care apare sau de textul lângă care apare.

D.M. Multe dintre acțiunile mele din anii '70-'80 erau consumate în fața camerei, materializându-se doar prin fotografie. Ele aveau în unele cazuri un dublu aspect de document și de operă în sine. De cele mai multe ori erau însă lucrări independente, fotografia fiind singurul mediu adecvat de exprimare și de capturare a elementelor perisabile, instabile, efemere: apă, lumină, reflexe, mișcare cât și a caracterului lor procesual și performativ.
Intervenția mea din cadrul *House pARTy* este printre puținele acțiuni care au avut și un public, format din ceilalți artiști participanți, care erau în același timp asistenți (instalare, lumini, filmare). Succesiunea de evenimente pregătitoare a fost capturată doar fotografic. O înregistrare video surprinde elementele componente (haine, fragmente de fotografii) și motorul acțiunii (apa), fără prezența umană. Fiind o lucrare complexă, în care video și fotografia se completează reciproc, partea documentară este greu de separat de cea estetică.
După '89 tipul acesta de acțiuni în fața camerei dispare dar nu în totalitate. Pe de o parte unele acțiuni (distilări) sunt înregistrate (video) într-un sistem de surveillance, pe de altă parte caracterul improvizat este înlocuit cu o regie strictă. Datorită complexității demersului și reciclării imaginii (video still-urile devin fotografii iar fotografiile sunt importate în video), delimitarea dintre "documentar" și "estetic" este în continuare foarte dificil de făcut.
Christian Boltansky spunea acum câteva decenii că "fotografia este doar reportaj, restul este pictură". Astăzi, această idee pare a nu mai avea relevanță, totul a devenit "pictură".

R.N. *Ce a însemnat pentru dumneavoastră participarea la evenimentele artistice din seria House pARTy în anii cei mai crânceni ai dictaturii comuniste, la finele anilor '80? Au avut acestea vreo influență în conturarea unui nucleu experimentalist intermedial a cărui activitate a marcat viața artistică a anilor '90? Ce a însemnat pentru gruparea intermedială ieșirea, odată cu evenimentele din '89, din underground?*

C.D. Pentru mine *House pARTy* a însemnat primul moment în care intervențiile artiștilor au fost generate predominant pentru și în relație cu camera video. Wanda Mihuleac, al cărei rol în modelarea spiritului alternativ al generației mele nu este suficient analizat, mai încercase ceva oarecum similar cu ocazia expoziției *Spațiul-Oglindă*. Dar la *House pARTy* documentarea video (realizată de aceeași persoană, un contact al Wandei, biolog cu un stagiu de explorare în Himalaya) s-a realizat în mod sistematic, iar camera făcea parte, ca să zic așa, din lucrare. La ora celor două evenimente *House pARTy* "nucleul" de care vorbești exista deja, însă el era diseminat în câteva centre culturale: Oradea, Cluj, Timișoara. Între grupurile din București și cele din "provincie" exista un schimb constant de idei și informații, rezultând câteva evenimente comune: ante-menționata expoziție *Spațiul-Oglindă,* care a fost itinerată și la Timișoara, apoi *Mail Art, Alternative* (pe care am realizat-o împreună cu Magda Cârneci și Dan Mihălțianu), *Salonul de fotografie* de la Oradea etc. Din aceste grupuri cu structură flexibilă s-a filtrat sectorul activ la începutul și mijlocul anilor '90. Așa că ceea ce a fost numit cu juvenilă superficialitate și probabil dintr-o necesitate psihanalitică de distanțare "the happy '90s" și - mai rău - "generația Soros"", e de fapt o generație care s-a validat în deceniul precedent, pierzându-și cum era și firesc, identitatea generațională în perioada următoare.

T.G. Participarea, spre sfârșitul anilor '80, la asemenea evenimente (de tip subversiv) a fost utilă pentru mine de două ori: simțeam solidaritatea unor colegi, din generații diferite, ca o confirmare că mergeam "în direcția buna", profesional; în același timp, trăiam un sentiment de libertate, în underground, în plină epocă totalitară. Aceasta nu a condus, după cum s-ar putea crede, la conturarea unui "nucleu experimentalist intermedial", cu impact în viața artistică a deceniului următor, cu toate că au mai apărut unele grupuri, după aceea… Dovada: faptul ca nici la revoluție, nici după evenimentele din decembrie '89, nu au existat acțiuni artistice de stradă; numai evenimente cu caracter social-politic: meetinguri, contra-demonstrații și mineriade… Artiștii noștri nu sunt acționiști, în general, ei preferă artefactul. Ieșirea din underground, s-a petrecut în liniște: nici oferta artiștilor nu a fost cine știe ce, și nici societatea nu a cerut artă contemporană ca nevoie de bază.

I.K. Invitația pe care am primit-o de a participa la *House pARTy*, cred că în 1988, am perceput-o ca pe o acceptare a mea în lumea artistică bucureșteană, care din provincie întotdeauna s-a văzut și cred că încă se vede a fi elitistă și arogantă. De asemenea acea întâlnire mi-a întărit o senzație de apartenență la o grupare artistică de elită și oarecum subversivă.
Ieșirea din *underground* nu a însemnat automat și o recunoaștere a experimentului pe scena artistică românească. Din contră, un anumit tip de artă oficială, de factură ceaușistă, avea să fie înlocuit la începutul anilor '90 cu alt tip de artă oficială, cea cu tematică explicit religioasă. Aceasta era arta pe care atât politicienii noii orânduiri cât și elitele intelectuale o agreau. În același timp, interesul unor instituții și personalități ale lumii artistice internaționale față de câțiva din artiștii *underground* din anii '70-'80 le-au adus acestora o oarecare vizibilitate pe plan internațional însă ei nu au reușit să penetreze nici până astăzi o conștiință națională destul de vâscoasă și opacă la acest tip de artă. În altă ordine de idei, se poate afirma că traseul post-comunist pe care l-au urmat grupările și personalitățile artistice *underground* a fost unul similar cu cel al partidelor și personalităților politice. Au avut loc succesive scindări, delimitari și regrupări în jurul unor presonalități și/sau instituții, de învățământ, fundații, galerii.

That was the art favoured both by the politicians of the new political system and by the intellectual elite. Moreover the interest some institutions and personalities of the international artistic world took in some of the "underground" artists of the '70-'80s, brought them a certain worldwide recognition, but, to this date, they have failed to enter an awareness that is rather viscous and obtuse for this type of art. In many respects, it can be stated that the post-communist evolution taken by the small ex-underground art scene was similar to the one of political parties and personalities after 1989. There were successive splits and regrouping around personalities and / or educational institutions, magazines, foundations and galleries.

D.M. *House pARTy* was an attempt at "artistic escapism" practiced within a movement whose diminished influence at the time is easily understandable. Its impact upon the future development of the Romanian arts cannot be questioned, although underground in the 1980s meant something different from that was brought about by the 1990s, even more so after the year 2000.
subREAL is interrelated with *House pARTy* to the extent that the co-founders of the movement were involved in the two "summer events" in the period 1987-1988. However, my collaboration with Călin Dan, which led to the setting up of the group, goes way back and is much closer. subREAL was initially meant to be the core of the action and coordination that aimed at giving a new direction to the Romanian arts and establishing contact with international artistic events. The underground status of the group can be claimed for a short period only. With the members of the group holding key positions in Romanian cultural life (in criticism, education, cultural management), their "romantic" ideas were given up in favour of joining the "mainstream".
The subREAL model had an immediate impact on the Romanian artistic scene due to its creation of a new type of discourse, orientation, attitude and efficiency, forms that can still be easily decoded in various artistic practices today.

R.N. *What was the echo of the events organized in the '90s by the Soros Centre for Contemporary Art («Ex Oriente Lux» 1993, «010101…» 1994, «Me(di)a Culpa» 1995) to stimulate the expansion of the local artistic phenomenon, to promote new media and to integrate Romanian art into the international network of artistic assets? Can we talk about overcoming the stage of a poverty Aestheticism typical of the implementation of new technologies in the national cultural context or rather about initiating a process of crystallization of a New Media community in Romania?*

T.G. Institutional structures were needed. C.S.A.C. (The Soros Centre for Contemporary Art), set up in Bucharest in'92, was the first institution to function in this field on the basis of a project. From the very beginning, the centre supported both financially and logistically artists who were requesting the implementation of certain projects, and it also created a database for artists in Romania that could also be accessed by anyone abroad who was interested. The series of annual exhibitions with a certain theme, initiated by Romanian curators, is well-known. I took part in the last three editions, enjoying great support like many others. The centre was a sort of school for artists. It was there where we familiarised ourselves with the computer. We experimented with new media. We got in touch with foreign artists and their works and it was there that we would meet with artists and curators from all over the country. There was an international network of the Soros centres in Eastern Europe, which facilitated exchanges. I think the centre, which subsequently became C.I.A.C., accomplished its task: approaching the curatorial and managerial phenomenon of contemporary art, through the implementation of new media, through interactivity, through competition and selection. Some artists refused to work with the centre, sticking to traditional art. Those people missed something.

I.K. The Soros exhibitions put forth a specific artistic program, in an abrupt manner thus speeding up certain artists' adhesion (that otherwise would have probably been a lot slower) to trends in Western art that were absent or faintly present in the Romanian context up until then (video installation, the socially-committed artist who works with the local community). Nevertheless, for some of the participating artists those events only represented a brief deviation for their creation, which resumed its previous course afterwards. I consider that those exhibitions were highlights for the Romanian art scene of the 1990s.
R.N. *As a fellow worker in realizing the collective «Meta» installation, on show at the 1994 Biennial of Sao Paolo, how would you define collective artwork and what is the significance that it has acquired in the digital age?*

C.D. In 1990, while still working on the identity of subREAL, and not having yet a clear idea about it being a fixed group or a movement, we invited for *The Food Store* (Alimentara) some four or five artists which were to bring forth their personal contribution to the event. Meta was somehow a return to this practice, subREAL inviting different contributors to reflect on the idea of a kaleidoscopic, unpredictable, ever-flowing reality of the contemporary metropolis. The subject had a loose complexity capable to fit a larger number of participants who could rummage through their personal archives and come up with their own interpretations of the topic. The whole was unified and packaged in the accompanying book.
Apart from that, I cannot say too many things…each of us came up with what we had, and things chained up by themselves. I believe that all the events of the sort are rather inconsistent, stemming out from a series of fortunate coincidences. An artistic duo is something completely different from a work involving collective authorship. There are a lot of duos around today, but less informal group projects, as their occurrence seems to me a sort of epiphany. Meanwhile the collective artwork has been replaced with other types of strategies, for instance the one by means of which the artist delegates his / her authorship privileges to a professional group or to a social category. Thus an artist invited for an exhibition might as well say: my contribution consists in inviting 10 colleagues to make each a project or, as it was the case of the Manifesta 5, an artist can sell his place to the one bidding the highest price.

D.M. *House pARTy* a fost o încercare de "evaziune artistică" practicată în grup, al cărui impact redus în epocă este ușor de înțeles. Influența sa asupra desfășurării ulterioare a artei românești nu poate fi contestată, chiar dacă ceea ce se înțelegea prin underground în anii 80 era altceva decât ceea ce au presupus anii 90 și cu atât mai puțin perioada de după 2000.
subREAL, în măsura în care co-fondatorii grupului au fost implicați în cele două "evenimente de vară" din 1987-1988, are tangențe cu *House pARTy*. Totuși colaborarea dintre mine și Călin Dan, ce a stat la baza formării grupului, este mai veche și mai strânsă. Inițial subREAL se dorea un nucleu de acțiune și coordonare ce viza imprimarea unei noi direcții artei românești și intrarea în dialog direct cu evenimentele artistice internaționale. Statutul underground al grupului poate fi revendicat doar pentru o scurtă perioadă. Pe măsură ce membrii grupului au ocupat poziții cheie în viața culturală românească (critică, învățământ, management cultural), ideile "romantice" au fost abandonate în favoarea integrării în "mainstream".
Modelul subREAL a avut un impact imediat pe scena artistică românească, aducând un nou tip de discurs, de orientare, de atitudine și de eficiență, forme ce încă se pot descifra cu ușurință în diverse practici artistice actuale.

R.N. *Care a fost impactul evenimentelor organizate de Centrul Soros pentru Artă Cotemporană în anii '90 («Ex Oriente Lux» 1993, «010101...» 1994, «Me(di)a Culpa» 1995) în vederea stimulării dinamicii fenomenului artistic local, a promovării noilor medii și a integrării artei românești în rețeaua internațională a circulație a valorilor artistice? Se poate vorbi despre depășirea stadiului de Estetică a sărăciei, caracteristic implementării noilor tehnologii în contextul cultural național, ori despre inițierea procesului de cristalizare a unei comunități New Media în România?*

T.G. Era nevoie de structuri instituționale. C.S.A.C. (Centrul Soros pentru Arta Contemporana), înființat prin '92, la București, a fost prima instituție care a funcționat în domeniu, pe baza unui proiect. Încă de la început, centrul a sprijinit, financiar și logistic, artiști care solicitau materializarea unor proiecte și a înființat o bază de date despre artiștii din România, accesibilă celor interesați, din afară. Este cunoscută seria expozițiilor anuale cu tematică, lansate de curatori români. Am participat la ultimele trei ediții, beneficiind de susținere la fel ca mulți alții. Centrul a fost un fel de scoală pentru artiști. Acolo ne-am alfabetizat cu computerul. Am experimentat noile media. Am venit în contact cu artiști străini și cu lucrările lor. Tot aici ne întâlneam și cu artiști și curatori din teritoriu. A existat o rețea internațională a centrelor Soros în Europa de Est, ceea ce favoriza schimburile. Cred că centrul, devenit ulterior C.I.A.C., și-a realizat proiectul: abordarea, în România, a fenomenului artei contemporane, curatorial și managerial, prin implementarea noilor media, prin interactivitate, prin competiție și selecție. Unii artiști au refuzat colaborarea cu centrul, rămânând în zona artei tradiționale. Aceștia au pierdut ceva.

I.K. Expozițiile Soros au impus un program artistic oarecum abrupt grăbind astfel aderarea unor artiști (care probabil că altfel ar fi avut loc mult mai lent) la unele tendințe din arta occidentală neexistente sau existând foarte palid în contextul artistic românesc de până atunci (video instalația, artistul implicat social, care lucrează cu comunitatea). E drept însă că pentru unii dintre artiștii participanți acele manifestări au fost doar niște devieri în creația lor, care după aceea și-a reluat cursul de dinainte. Pentru scena românească din anii '90 ele au constituit câteva momente importante.

R.N. *Ca participant la realizarea instalației colective Meta, expuse în 1994 la Bienala de la Sao Paolo, cum definiți opera colectivă și care este semnificația pe care o dobândește aceasta în era digitală?*
C.D. În 1990, nefiindu-ne încă foarte clar dacă subREAL trebuia să fie o mișcare implicând mai mulți membri cu prezență fluctuantă sau un grup cu compoziție fixă, am invitat în cadrul proiectului Alimentara câțiva colegi de care ne simțeam apropiați spiritual, pentru a contribui cu propriile intervenții la instalația din subsolul galeriei Orizont. La fel și în proiectul *Meta,* pornind de la ideea realității caleidoscopice, imprevizibile, în continuă mișcare a metropolei contemporane, Ioji și cu mine am considerat că e mai oportun să apelăm la un număr amplu de participanți care să cerceteze arhivele lor personale și să vină cu formulări proprii asupra subiectului. Cred că a existat și o rațiune practică aici - în cazul acestui subiect complex și stufos era mult mai potrivit să nu existe o voce unică. Dincolo de asta, extrapolând către definirea operei colective, nu pot să spun foarte multe... noi am pus pe masă fiecare lucrările pe care le-am avut și restul s-a configurat de la sine. Cred că evenimentele de genul acesta sunt mai curând punctuale, ele născându-se dintr-o serie de coincidențe. Existența unui număr mare de grupuri artistice în formulă de duo este cu totul altceva decât o lucrare care implică un autoriat colectiv. Un astfel de demers este destul de puțin practicat astăzi, apariția sa părând un fel de epifanie. Opera colectivă a fost înlocuită de alte tipuri de strategii, de pildă cea potrivit căreia un creator delegă unei categorii profesionale sau sociale vocea sa autorială. Astfel un artist invitat la o expoziție poate spune: participarea mea constă în a invita 10 colegi să facă fiecare câte o lucrare, sau, după cum s-a întâmplat la Manifesta 5, un artist își poate vinde locul din expoziție, celui dispus să plătească mai mult.

T.G. În 1994, am fost invitat de Călin Dan să iau parte, alături de alți câțiva artiști, la proiectul *Meta,* prezentat la Bienala de la Sao Paulo în același an - instalație fotografică referitoare la orașul București. Dan a explicat mai târziu că în momentul acela intenționase să ilustreze conceptul său, apelând la arhivele foto ale altor persoane. După opinia mea, a fost vorba tot de o formă de artă contemporană. Această largă categorie, care se identifica totuși cu destulă precizie, cuprinde experimentul în toată diversitatea sa; unicitatea nu mai este urmărită, cu orice preț; se practică aproprierea, împrumutul de idei. Mai mulți artiști pot să participe la o operă colectivă, în același mod în care niște muzicieni cântă împreună. Cu atât mai mult, în era digitală.

T.G. In 1994 Călin Dan invited me to take part, along with some other artists, in the *Meta* project, presented at the Sao Paolo Biennial the same year - a photo-installation featuring Bucharest. Dan explained later on that at that time he had been aiming at displaying his concept, by accessing various people's photo archives. In my opinion, it was still about a form of contemporary art. This vast category, which can be identified quite accurately, encompasses the experiment in its diversity; uniqueness is no longer an aim at any cost; rapprochement and the borrowing of ideas are practiced. Several artists can contribute to a collective work the way in which a group of musicians play together. That is ever more relevant in the digital age.

I.K. From a conceptual point of view, the photo-installation *META* had all the necessary elements I thought a subREAL production should have. The circumstances were as such that it became a collaborative project with a more diverse range of participants. The concept of the work was suggested to several artists, and some of them grasped the challenge and personally contributed with images from their own work. Only the photographs on which we all agreed would be capable of making a single work were chosen. It is perhaps worth mentioning that the event, which occurred shortly after Dan Mihălțianu had left the group, again raised the problem of the way subREAL should function. Either it should have a fixed structure with permanent members and that all productions should bear the subREAL signature, or that it should rather be a movement where several personalities should take turns, from one event to another, in exhibiting works on their own behalf under the same conceptual umbrella (a situation similar to the Fluxus movement). Moreover, in 1991 there had been a previous attempt with *The Food Store* project. For practical reasons, such as compatibility and easiness in human communication on a long term, we chose a fixed formula, although there were subsequently other actions whereby we involved other artists as well.
Collective work is an unquestionable presence in contemporary art, taking in most various forms. Talking about the digital age, problems are emerging ever more frequently related to the spread, manipulation, intellectual property and so on and so forth. At a conceptual level, one can notice the tendency of attenuating the notions as the (unique) author, or as the originality of the work of art, but at a pecuniary level, there is an aggressive counter-tendency in emphasizing the concept of intellectual property and the material rights deriving from it.

R.N. *Can photography still be considered today an experimental medium or should it be integrated into the «old new media» section?*

C.D. Photography is a medium which, albeit trying to constantly reinvent itself, has been classicized to a large extent over the last years, to the point where it started taking the place of painting in major shows. Risking a simplistic comparison, I dare say that video substituted the sculpture of the decade, as photography became the new painting. When pacing through a large exhibition, one has a quick glance at photography (y compris framing and relation with the space) - somehow in the manner our ancestors from the previous century were glancing at landscape painting; then one turns a bit around the space-time conglomerate of the video projections - and that's it.
Last year a fierce debate around the status of photography animated the Dutch media. There were some voices claiming that photography shouldn't enjoy so much attention, that its admission in the collections of museums should be more carefully thought of, and that exhibitions devoted to it entirely are a no-no. It is interesting to see that so much energy can still be devoted to a medium-based-analysis. But this is actually the core problem here - our inertia in judging what we see and also what we do through simplistic categories, medium being one of them.

T.G. Photography emerged in the first half of the 19th century, when an attempt was made to produce paintings mechanically, at cheaper costs than paintings themselves, and closer within people's reach. Portraits and “picture cards” were made, just like the genre painting. The two media have evolved in parallel ever since. There was traditional photography just as there is traditional painting, but “traditional” was not a characteristic trait for either of the two. Only a convention made painting to be considered “old media” and photography, by analogy, “old new media”. In fact both arts (media) having an inexhaustible potential (especially in the case of painting), continue to be experimental media. So does photography.

I.K. I believe we can still have experiment in painting, in sculpture or in any other medium. It depends on the novelty and the creativity with which one makes use of that medium. I don't think I can agree with the phrase “experimental medium”. I have seen so much kitsch, superseded and obsolete visual formulas, realized with the latest technologies, and things which are so surprising and fresh, realized in traditional media / techniques, that I can surely say that the experimental dimension doesn't lie in the medium / technique used but in the artist that uses it.

R.N. *What is your approach to photography in your projects: is it an exclusive means of expression, as an interface between media (an integral part of the installation, of the object, of the collage, of the action) or a retroactive reference that might acquire a new reading in case of a change of context?*

C.D. I've underlined the role photography holds in my work at another point in our conversation. Although I consider video as the closest medium to my way of thinking and acting, I might also add that the video projects represent the public side of my artistic work. Photography is my area of full autonomy; it represents the place where I escape in order to meditate upon my future actions. In this respect I would place photography next to writing, as a reclusive and conceptual sphere. I take pictures the same way I write, namely spontaneously, but always bearing in mind poetical and conceptual goals, constantly present ever if blurred.

I.K. Foto-instalația *META,* din punct de vedere conceptual, avea toate elementele pe care atunci credeam că trebuie să le aibă o producție subREAL. Conjunctura a făcut ca ea să devină un proiect colaborativ cu o participare mai diversă. Conceptul lucrării a fost propus mai multor artiști iar câțiva au acceptat provocarea și au contribuit în mod personal, cu imagini din creația lor. Au fost alese acele fotografii pe care cu toții le-am găsit capabile de a forma împreună o singură lucrare. Poate ar trebui menționat că acel eveniment, aflându-se la scurt timp după plecarea din grup a lui Dan Mihălțianu a adus din nou în discuție forma în care ar trebui subREAL să funcționeze. Adică, să aibă o structură fixă cu membrii stabili iar toate producțiile să fie semnate subREAL, ori să fie mai curând o mișcare în care sub aceeași umbrelă conceptuală să fluctueze, de la un eveniment la altul, mai multe personalități expunând fiecare lucrări asumate în nume propriu (similar grupării Fluxus). Dealtfel, în 1991, a mai fost o astfel de încercare în proiectul *Alimentara.* Din motive practice, cum ar fi compatibilitatea și usurința în comunicarea interumană pe termen lung, am ales o formulă fixă, cu toate acestea ulterior au mai existat câteva acțiuni punctuale în care am implicat și alți artiști.
Opera colectivă este o prezență indiscutabilă în arta contemporană, luând forme dintre cele mai diferite. Când vorbim de era digitală apar tot mai des probleme legate de difuzare, manipulare, proprietate intelectuală, etc. Pe de-o parte putem distinge o tendință la un nivel conceptual de a dilua noțiunile de autor și originalitate a operei de artă iar pe de alta este o contra-tendință la nivel juridic de accentuare a noțiunii de proprietate intelectuală și drepturilor materiale ce decurg din aceasta.

R.N. *Mai poate fi considerată astăzi fotografia un mediu experimental ori mai degrabă trebuie încadrată secțiunii "old new media"?*

C.D. Fotografia s-a "clasicizat" în ultimii ani îngrijorător de mult. Mediul în sine a devenit o comoditate; același lucru s-a întâmplat cu video. Dacă pot să fac o butadă, video este sculptura deceniului zero, iar fotografia este pictura acestei perioade. În saloanele mai mult sau mai puțin oficiale ale artei actuale aruncăm o privire rapidă la conținutul fotografiei (inclusiv rama și relația cu peretele), așa cum priveau strămoșii noștri din secolul trecut picturile cu peisaje sau cu pete de culoare; apoi zăbovim câteva minute în plus învârtindu-ne în jurul conținutului spațio-temporal al câtorva dintre nenumăratele proiecții video - și gata.
Rolul dominant al fotografiei este indiscutabil, dovadă și dezbaterea acerbă care a populat anul trecut media din Olanda. Au fost acolo voci afirmând că fotografia se bucură de o atenție exagerată, manifestată printr-o prezență inflaționistă în expoziții și colecții. Fascinant rămâne faptul că se mai poate dezvolta o retorică argumentativă în jurul particularităților unui mediu. De altfel cred că aici rezidă problema - în automatismele logice care ne fac pe toți - public, specialiști, artiști - să percepem și să cuantificăm percepțiile noastre cu ajutorul unor categorii simple, una dintre ele fiind mediul.

T.G. Fotografia a apărut, în a doua jumătate a secolului al 19- lea, când s-a urmărit producerea mecanică de tablouri, mai ieftine decât pictura, mai accesibile oamenilor. Se făceau portrete și "vederi", la fel ca și în pictura de gen. Cele doua medii au evoluat de atunci în paralel. Exista fotografie tradițională tot așa cum există pictură tradițională, fără ca această latură să fie considerată definitorie, pentru oricare din cele două. Numai o convenție a făcut ca pictura să fie luată ca "old media" iar fotografia, prin similitudine, "old new media". În realitate ambele arte (mijloace), având un potențial inepuizabil (cazul special al picturii probează acest adevăr), sunt în continuare medii experimentale. Deci și fotografia.

I.K. Cred că experiment încă poate să existe și în pictură și în sculptură și în orice mediu. Lucrul acesta depinde de prospețimea și creativitatea cu care acel mediu este folosit. Nu știu dacă pot fi de acord cu sintagma "mediu experimental". Am văzut atâta kitsch, formule vizuale uzate, îmbătrânite, făcute cu cele mai noi tehnologii și lucruri foarte surprinzătoare și proaspete în medii/tehnici tradiționale, încât pot spune cu siguranță că dimensiunea experimentală nu stă în media/tehnica folosită ci în artistul care folosește media.

R.N. *Cum abordați fotografia în proiectele dumneavoastră: ca mijloc exclusiv de exprimare, ca interfață între medii (parte integrantă a instalației, obiectului, colajului, acțiunii) ori ca referință retroactivă ce poate căpăta un nou sens de citire în cadrul unei re-contextualizări?*

C.D. Am arătat altundeva în conversația noastră care e rolul fotografiei în munca mea. Mai pot să adaug că, deși consider că filmul (mai corect video) e mediul cel mai apropiat structurii mele de gândire și acțiune, proiectele în acest mediu constituie latura publică a muncii mele artistice. Fotografia e zona privată, a deplinei autonomii, e locul unde mă retrag ca să reflectez la calea de urmat. În acest sens aș așeza fotografia alături de scris, ca domeniu al recluziunii și al conceptelor. Fotografiez așa cum scriu, spontan dar urmărind mereu un scop poetic, conceptual, mereu vag și mereu prezent.

T.G. Am abordat/utilizat fotografia, în mod diferit, urmărind idei sau concepte care se cereau materializate fie în imagine ori în diverse tipuri de artefacte și instalații. Încă din anii '80, am făcut lucrări de fotografie (vezi *Amintire despre vas,* 1987). Au fost proiecte, ca "tablourile" produse de grupul "Euroartist București" în anii '90, bazate exclusiv pe media foto. Ca și *Art of Travel* (în cadrul *Balt Orient Express,* 1996) sau ediția poster *Românii și Uniunea Europeană* din 2005. Filmele din anii 2000 - *Marks,* 2002; *City,* 2004; *The Forgotten Room,* 2005 - sunt tot fotografie. Am făcut lucrări de colaj / asamblaj ori instalație, structurate eterogen, în care apăreau unele elemente de fotografie, având rol de racord sau interfață , iar de zece ani încoace, de când am început să scriu texte, văd media foto integrată cu textul (ca o scriere).

T.G. I've approached / made use of photography in different ways, focusing on ideas or concepts that had to be materialised either through images or through various types of artefacts or installations. Since the '80s, I've produced photography artwork (see *Memory about a Ship,* 1987). There were projects, like the "pictures" made by the "Euroartist Bucharest" group in the 90s, which were exclusively based on the photo media. Just like *Art of Travel* (within the *Balt Orient Express,* 1996) or the poster edition of *The Romanians and the European Union* in 2005. The movies from 2000 - *Marks,* 2002; C*ity,* 2004; *The Forgotten Room,* 2005 - are photography all right. I made collages / patchworks or installations, structured heterogeneously, where elements of photography would slip in as a connection or interface; for the past ten years, since I've started writing texts, I have been regarding the photo-media integrated into the text (like a writing).

I.K. I think I have been through all these stages over time.

D.M. Photography covers various areas and techniques that vary from one project to other - in a "purely photographic" approach, interfering with other media to storing, systematising and contextualising certain data, situations or events. This is due to the fact that I don't have the strict training of a "photographer", I don't consider photography a unique means of expression, nor do I believe in its supremacy over other media. It is becoming increasingly obvious today that the merger and mixture of media is a global phenomenon related to the "fluid" nature of today's culture. One of my projects, *Liquid Matter,* refers to all of these aspects.

R.N. *Why do you think photography and new media created their own parallel system of exhibition after '89, in galleries such as «Space«, «Galeria Nouă», «GAD», «HT003»?*

T.G. As expected, new galleries with various profiles naturally emerged after 1989 (hardly a few in my opinion), run by people practicing either in the field of art, or outside it. For instance, "Galeria Nouă" exhibits according to its programme, only photography and new media. As far as "HT003 Gallery" is concerned, which I'm in charge of, deals with projects of contemporary art of significant interest, irrespective of the media, the style, the trend, the author's age, where photography often finds its place.

I.K. I don't believe it's just the case of new media, but I feel artists have become more informed, more careful and demanding as regards to the way and the place where they exhibit their works. The lack of a reliable artistic infrastructure in the '90s, determined some artists to get involved in the management of certain galleries and artistic programs. Similar to other parts of the world, where the art market has matured, it no longer matters whether the gallery's window is visible at street level or if the gallery is situated downtown, but rather who has exhibited there before, who is to exhibit afterwards, in other words what matters is how coherent the program of the gallery is, the strategy, the profile and the possibilities of promoting the artists that the gallery has at its disposal. Because of the lack of any curatorial strategies, the UAP galleries are no longer of any interest to an artist with international ambitions.

R.N. *Can you state at the end of this new millennium whether there is a winner in the conflict between new and old media (traditionalism - avant-garde, isolation - openness, the advocates of new technologies - the supporters of the New Orthodoxy) that changed the Romanian artistic background of the 1990s?*

C.D. The winning medium is advertising. A collateral winner is the art promoted in the club circuit, the party art, which responds promptly to the low level of conceptual expectation and the high level of hedonistic gratification manifest in the general audiences.

T.G. I don't know if we can talk about a winner as in a competition (of the conflict between new and old media) in the local context of the 9th decade, but for sure, the artists of the avant-garde definitely stand more chances in this respect, than the traditionalists, those who seek communication compared to those who isolate themselves, those who learn how to use the new technologies than those who refuse to embrace them…

I.K. I reiterate an idea I also mentioned when answering one of the previous questions. I don't think there is a real conflict between new and old media, but between the strategies one uses. As an artist, no matter what technique you choose for your message, I think you cannot overlook the spirit of the times you are living in. When everything around you looks different (telephone, television, Internet, credit cards, etc.), and you behave and act unlike a human being from the 19th or from the beginning of the 20th century, you cannot employ for creating your work of art the same visual strategies that were in use 100 or 200 years ago. The world has changed; it has different dynamics, priorities and estetics. If you still choose to do it: you are either cynical and you consider the onlooker and especially the buyer a bunch of morons at the expense of whom you must make pots of money by all means and at no risk, and to this end you adjust yourself to their lack of taste and culture, or you have no taste and no sense of culture yourself and, though you seem to be honest in all that you do and even exciting for some people, you are ultimately anachronistic as an artist. When I say superseded visual formula I'm not referring to the technique. I would not want to suggest that someone who is specialized in the digital image stands slimmer chances of being anachronistic in his work than someone who paints in oil. You can convey superseded and obsoleted messages

I.K. Cred că de-a lungul timpului am trecut prin toate aceste moduri de abordare.

D.M. Fotografia acoperă zone și practici diverse ce variază de la un proiect la altul. De la un mod “pur fotografic” de abordare, la interferența cu alte medii până la arhivarea, sistematizarea și contextualizarea unor date, situații ori evenimente. Aceasta se datorează faptului că nu am o formație strictă de “fotograf”, nu consider fotografia un mod unic de exprimare și nici nu cred în suprematia ei față de alte medii. Este din ce în ce mai evident că interferența și fuziunea mediilor este un fenomen global ce ține de spiritul “fluid” al culturii actuale. Unul din proiectele mele *Liquid Matter* se referă la aceste aspecte.

R.N. *De ce fotografia și noile medii și-au creat după '89 un sistem paralel de expunere prin galerii ca «Space», «Galeria Nouă», «GAD», «HT003»?*

T.G. După 1989 au apărut, în mod firesc, galerii noi de diferite profiluri (prea puține, după părerea mea), manageriate de oameni fie din domeniul artei, fie din afară. De pildă, “Galeria Nouă” expune, programatic, numai fotografie și noile media; În ceea ce privește “HT003 Gallery”, de care mă ocup actualmente, expune proiecte de artă contemporană de interes, indiferent de media, stil, trend, vârsta autorului, în care fotografia își găsește locul în mod frecvent.

I.K. Nu cred că este vorba doar de noile medii ci cred că artiștii au devenit mai informați, mai atenți și mai exigenți față de cum și unde își prezintă producțiile. Situația existentă în anii '90, total nesatisfăcătoare, i-a determinat pe unii dintre ei să se implice în gestionarea unor galerii și programe artistice. S-a ajuns, ca și în alte parți ale lumii unde piața de arta este mai matură, să nu mai conteze atât de mult dacă galeria are vitrina la strada și dacă este ultracentrală, ci mai degrabă cine a mai expus acolo înainte, cine va expune după, cu alte cuvinte cât de coerent este programul, ce strategie, profil și posibilități de promovare a artiștilor are galeria respectivă. Prin lipsa acestor date, spațiile UAP nu mai prezintă nici un interes pentru un artist care se respectă.

R.N. *La începutul acestui nou mileniu puteți opina dacă există un câștigător al polemicii dintre noile și vechile medii (tradiționalism-avangardă, izolare-deschidere, adepții noilor tehnologii - reprezentanții neoortodoxiei), care a marcat contextul artistic românesc al anilor '90?*

C.D. Mediul câștigător e publicitatea. Un câștigător colateral e arta de club, de *party* (nu pot spune petrecere, pentru că trimite la “manele” - un alt sector câștigător din cultura actuală).

T.G. Nu știu dacă putem vorbi despre un câștigător într-o competiție (al polemicii între noile și vechile medii) în contextul autohton al deceniului 9 dar, cu siguranță, au mai multe șanse artiștii care acționează în avangardă, față de tradiționaliști, cei care caută comunicarea, față de cei care se izolează, cei care învață să utilizeze noile tehnologii, față de cei ce le refuză…

I.K. Repet o idee pe care am menționat-o și într-una din întrebările anterioare: Nu mi se pare că există o polemică reală între noile și vechile medii ci între modalitățile de abordare. Ca artist, indiferent în ce tehnică te exprimi, cred că nu poți să nu ții cont de spiritul timpului în care trăiești. Când totul în jurul tău arată altfel (telefon, televizor, Internet, cărți de credit, etc.) iar tu te comporți și trăiești altfel decât un om din secolul 19 sau de la începutul secolului 20, nu poți să folosești în arta ta aceleași formule vizuale de acum 100 sau 200 de ani. Lumea este diferită, are altă dinamică și alte priorități. În cazul în care o faci: ori ești cinic și consideri privitorii și mai ales cumpărătorii niște proști cărora trebuie să le iei cu orice chip și fară nici un risc banii și pentru asta te pliezi pe lipsa lor de gust și cultură ori ești tu însuți lipsit de gust și de cultură și atunci, deși sincer în ceea ce faci și pentru unii chiar interesant, în ultimă instanță ești anacronic ca artist. Când spun formulă vizuală uzată nu mă refer la tehnică. Nu aș vrea să se înțeleagă că cineva care lucrează imagine digitală are șanse mai mici să fie anacronic prin produsul lui decât cineva care pictează în ulei. Poți transmite mesaje uzate și răsuflate cu cea mai recentă și sofisticată tehnologie, precum poți avea un mesaj foarte proaspăt și actual folosind tehnici tradiționale. Cred că, în final, tehnica trebuie subordonată conceptului și aleasă în așa fel încât să îl servească pe acesta cel mai bine.

D.M. Cred că polemica din contextul artistic românesc al anilor 90 s-a situat mai degrabă la nivelul împărțirii unor teritorii și zone de influență, chiar dacă armele de luptă se bazau pe diversele tipuri de expresie artistică ale epocii. Dovada este polemica recentă din jurul MNAC ce se desfășoară pe registre strategice, economice și sociale, lăsând deoparte temele clasice de discordie (noile medii, autohtonism etc). *A la longue* din această înfruntare probabil nu vor exista învingători reali, pentru că polemicile se vor orienta spre alte zone și teme de interes lăsând vechile dispute să cadă în desuetudine. Atâta vreme cât actorii de astăzi vor mai avea “suflu”, ei se vor re-orienta spre noi orizonturi iar “scena” va fi ocupată de combatanți noi.

R.N. *Care este situația la nivelul centrelor universitare de profil artistic?*

C.D. Învățământul artistic din România este într-un impas care are cauze atât de diverse, încât nu sunt eu în măsură să le identific cu precizie. Observând lucrurile din afară, avem de-a face cu unul dintre sectoarele cele mai rezistente la schimbare din societatea post-decembristă. Liberalismul

using the latest and the most sophisticated technology as well as you can attain a fresh state-of-the-art result using traditional methods. I think the technique should be subsidiary to the concept and chosen by such criteria so to serve the latter at its best.
D.M. I believe the clash of ideas in the Romanian artistic world of the 1990s happened more at the level of sharing out territories and areas of influence, even if the weapons used relied on the various means of artistic expression at the time. Proof of this is given by the recent dispute over the MNAC at strategic, economic and social levels, leaving aside the classical themes of discontent (the new media, autochthonism, etc.). At the end of the day, this confrontation will probably end up having no real winner, since the conflict will focus on other areas and themes of interest, with the former disputes becoming obsolete. For as long as today's actors are still determined, they will venture into new areas and the "scene" will be fought over by new fighters.

R.N. *What is the situation at the level of university centres with an artistic profile?*

C.D. The system of artistic education in Romania is currently experiencing a crisis so complex that its analysis cannot fit this context. On a quick look we are leaved with the impression of it being one of the few cultural domains that resist changes on a big scale. Economic neo-liberalism and political cynicism met in an unfortunate collaboration the same paradigm of traditionalism I mentioned several times already, and the result is a legal block stopping a paradigm shift. Some of the artists from my generation who try to operate changes at the level of classes, courses and departments are operating within structures corrupted morally and conceptually which are limiting their successes.
We should also add the fact that there is no support system for the graduates of the institutes of artistic education, other than a couple of collectors who buy paintings or the agencies who hire desktop publishers and graphic designers.

I.K. I think the question is referring to the study of photography in the fine arts universities, or at least this is what I will talk about the situation in University of Art Bucharest. Due to a continuously decreasing interest in an art education (there are departments where the number of candidates for the admission exam is less than the number of total places available), we are witnessing a steady increase in the number of young people eager to study photography and the dynamic image. Unfortunately, the facilities (equipment, studios, specialized information material, etc.) are way below the actual needs of the FVPCI department. There are too many students for the existing space and technical equpment. This shortage and weakness of the school gives rise to a feeling of discontent and / or weariness among the students and frustration among the professors. It is true that many students indulge in this passive attitude for which only the school is to blame, instead of trying to make their requests heard through their representatives in the school board. My feeling is that they underestimate their power to change things. If their demands were to be uttered more firmly, the numerous requests addressed to the school board on behalf of the department would probably be more carefully considered and to a large extent solved.
In a nutshell, it might be said that artistic training has two major components: a practical one (the skill) and a theoretical one. I've come to realize following discussions and private, but also public polemics occurring in the sessions of the university senate, that there is a general belief among some professors that students should first of all learn "skills" during their university education and afterwards they have plenty of time to experiment and do whatever they wish. There are even some people of this category - actually a few - more radical and conservative, who simply want to stop time, coming up with practices of artistic education from past centuries. They even stand against employing terms like "student" and "professor" and wish to replace them with others like "apprentice" and "master". We have received direct accusations from part of this group that the FVPCI department wields a destructive pressure on the rest of the school via the excessively experimental direction it tries to impose upon the students. As far as I'm concerned I'm not against learning skills, but to this end, students must have access to the necessary photographic studio equipment (of recording the image as well as of editing it), since one cannot attain "the skill" in these areas in the absence of technology. I believe it is equally important for students to appropriate visual knowledges during their studies, which should be classical, but especially contemporary. This has been the aim of my efforts for the past few years, delivering courses about the history of photography, about the place photography holds in the contemporary art scene as well as its relationship with politics, the mass-media and advertising.

R.N. *Today's photography is an important component of daily life and contemporary culture, increasingly linked with the social, the political and the economic. How would you explain the fact that photography in Romania still represents a gap in the general education of the population, or even of the highly educated?*

C.D. Just as the Romanian society is deeply rooted in a 19th century tradition, the Romanian culture, unable to detach, cannot become a culture based on experiment.
Photography, whether classicized or not, remains a medium based on mechanical reproduction, distant from anything perceived as tradition or as a reconciliation with tradition, excluding the existence of that particular cult of uniqueness circulating both among the public and the art professionals. The idiosyncrasy of photography thus consists in this different type of paradigm functioning within the Romanian society as we speak, which will be inevitably displaced at one point, even if for now it is utterly forceful.

T.G. The aesthetic education is at the moment deficient within the general culture. After having finished a high school, people are left with vague ideas of traditional art, that is, they may remember some of the monuments of the world heritage and two or three names of painting masters: the Egyptian pyramids, the Gothic cathedrals, Rembrandt, Leonardo da Vinci…Little is known about the avant-garde movements of the first half of the 20th century, or about other

economic și cinismul politic s-au întâlnit în mod nefericit - încă o dată - cu acea paradigmă tradițională pe care o pomeneam mai înainte. Colegii mei de generație, care operează schimbări la nivelul cursurilor și uneori la cel al catedrelor, nu pot schimba structura coruptă moral și conceptual (las deoparte trivia corupției materiale) după care funcționează aceste instituții.
La asta mai adăugăm faptul că nu există nici un sistem de sprijin economic pentru absolvenții institutelor de învățământ artistic, altul decât piața de publicitate, virulent de activă în România și poate câțiva colecționari agreând de preferință pictura.

I.K. Cred că întrebarea se referă la situația studiului fotografiei în cadrul universităților de artă, sau cel puțin la asta mă voi referi eu și în special la UNAB. Într-un context de scădere continuă a interesului față de învățământul de artă (există secții la care numărul candidaților la examenul de admitere este mai mic decât numărul locurilor puse în concurs), există o creștere constantă a numărului de tineri care vor să studieze fotografia și imaginea dinamică. Din păcate însă condițiile materiale (dotare echipamente, spații de lucru, materiale informative de specialitate etc.) sunt mult sub nevoile reale ale departamentului FVPCI, mai ales raportate la numărul de studenți. Această sărăcie și neputință a școlii creează nemulțumire și/sau blazare în rândul studenților și frustare în rândul profesorilor. E drept că mulți studenți se complac în această situație pasivă, în care toată vina aparține școlii, în loc să încerce să își facă doleanțele auzite prin reprezentanții lor în conducerea școlii. Senzația mea este că ei își subapreciază puterea de a schimba lucrurile. Dacă cerințele lor ar fi mai ferm expuse, probabil că și repetatele cereri adresate conducerii școlii din partea catedrei, ar fi mai cu grijă cântărite și în mai mare măsură rezolvate.
Simplificând, putem spune că pregătirea artistică are două componente majore: una practică (măestria) și alta teoretică. Din discuțiile și polemicile particulare, dar și publice în cadrul ședințelor senatului universității, mi-am dat seama că există între profesori un curent majoritar care susține faptul că în timpul facultății studentul, în primul rând, trebuie să învețe “meserie” și, după ce termină școala, are timp să experimenteze și să facă ce vrea. În această categorie sunt unii - puțini ce-i drept - mai radicali și conservatori care vor pur și simplu să oprească timpul în loc, propunând soluții de educație artistică din secolele trecute. Ei se opun chiar și folosirii unor cuvinte cum ar fi “proiect”, “student”, “coordonator”, și doresc înlocuirea lor cu altele ca “studiu”, “discipol”, “maestru” etc. Din partea acestora am primit acuze directe că departamentul FVPCI exercită o presiune nefastă asupra restului școlii prin direcția prea experimentală pe care încercăm să îndreptăm studenții. În ce mă privește nu sunt împotriva învățării meșteșugului, însă pentru aceasta este nevoie ca studenții să aibă acces la echipamentele necesare (de înregistrare a imaginii precum și de prelucrare a ei) căci “măiestria” în aceste discipline nu se poate câștiga în lipsa tehnologiei. La fel de important însă, mi se pare ca studentul să dobândească pe parcursul studiilor o cultură vizuală, atât clasică, dar mai ales contemporană. În această direcție s-au concentrat eforturile mele din ultimii ani, ținând cursuri de istoria fotografiei, despre locul fotografiei în contextul artistic contemporan precum și relațiile acesteia cu politicul, mass-media, publicitatea

R.N. *Astăzi fotografia e o componentă importantă a vieții cotidiene și culturale contemporane, tot mai indisolubil legată de social, politic, economic. Cum se poate explica faptul că totuși în România ea constituie o gaura neagră în cultura generală a populației ba chiar și a oamenilor de cultură?*

C.D. Așa cum societatea românească are rădăcini tradiționale extrem de puternice și mecanisme tradiționale extrem de viguroase, cultura românească nu are cum să devină o cultură bazată pe experiment. Fotografia, indiferent de problemele cu care se confruntă, rămâne un mediu bazat pe reproducere tehnică, distant de orice poate fi perceput ca tradiție, ca împăcare cu tradiția, excluzând acel cult al unicității favorizat atât de către public, cât și de către producătorii de cultură vizuală (și nu numai) din România. Marginalitatea fotografiei vine deci din această paradigmă diferită după care funcționează societatea românească la ora aceasta, o paradigmă care se reproduce de mai bine de un secol și care inevitabil va fi deplasată la un moment dat, chiar dacă deocamdată este încă extrem de viguroasă.

T.G. Educația estetică în cadrul culturii generale este, deocamdată, deficitară. Oamenii rămân după un liceu cu vagi noțiuni de artă tradițională, în sensul că își amintesc, poate, unele monumente din patrimoniul universal și două-trei nume de maeștri ai picturii: piramidele egiptene, catedralele gotice, Rembrandt, Leonardo da Vinci… Despre mișcările de avangardă din prima jumătate a secolului 20, sau despre alte momente de mare însemnătate pentru evoluția artei, nu se știe aproape nimic. Prin urmare, lumea nu cunoaște fenomenul artei contemporane. Chiar dacă astăzi, cu ajutorul mass mediei, al audio vizualului, există o cultură vizuală despre care înainte nu se putea vorbi, totuși, din cauza educației deficitare, care conduce la prejudecăți și la aplicarea de șabloane în gândire, fotografia este mai de grabă legată de presă și de reclamă decât de domeniul artei. Nici chiar oamenii de cultură nu sunt feriți de asemenea reflexe.

I.K. În ultimii 30 de ani s-au scris foarte multe cărți despre fotografie care nu sunt adresate fotografilor ci abordează probleme de ordin conceptual pe care le implică fotografia precum și relațiile tot mai strânse ale acestui mediu nu doar cu arta ci și cu politicul, economicul, mass-media, etc. Din păcate, cu 2-3 excepții, aceste cărți nu au fost traduse la noi, ele rămânând străine intelectualilor români, chiar dacă aceștia ar putea cu ușurință să le citească într-una din limbile de circulație în care ele au fost publicate. Pentru mine rămâne un mister lipsa de interes a editurilor pentru traducerea acestor cărți precum și lipsa de interes sau ignoranța librăriilor de a avea pe rafturile lor cărți legate de fotografie, altele decât albume. Fotografia este însă doar un caz particular al ignoranței față de arta contemporană în general.
Mai jenant este când unii dintre acești oameni de cultură, filologi sau filozofi inițiați în condiția omului recent, ce dețin adesea și poziții importante în instituții culturale de stat sau private, vorbesc despre fotografie “după ureche”, cu dezinvoltură și aplomb difuzând de pe pozițiile lor de autorități culturale tot felul de inexactități și judecăți de valoare cel puțin îndoielnice.

highlights in the evolution of art. Therefore people don't know the phenomenon of contemporary art. Even if today mass media has contributed to creating a visual culture that couldn't be dreamed of before, still, due to the deficient education that entails prejudices and clichés of thinking, photography is rather related to mass media and to advertising than to the field of art. Not even the well educated are spared from such reactions.
I.K. For the past 30 years a lot of books have been written world-wide about photography which are not addressed necessarily to photographers, but are addressing issues of a conceptual nature that photography implies, as well as the ever stronger relations of this medium not only with art, but also with politics, economy, the mass-media and so on. Unfortunately, with two or three exceptions, these books haven't been translated in our language, thus remaining unknown to Romanian intellectuals, even though they just as easily could read them in one of the languages of wide circulation in which they were originally published. To my mind, the lack of interest of publishing houses towards the translation of these books, as well as the way in which bookshops are disinterested or ignorant towards having photography-related books upon their shelves, other than photography albums, is still a mystery. Yet photography is but a particular case of the ignorance shown towards contemporary art in general.
What is more embarrassing is the fact that some of these Romanian high intellectuals, philologists or philosophers, conversant with the condition of modern man, who often hold high positions within state or private cultural institutions, tend to speak about photography "by hearsay", with unconstraint and self-assurance uttering from their positions of cultural authority all sorts of inaccuracies and statements that are at least doubtful.

R.N. *In critics opinion due to Ceaușescu's oppression, the strict, unbreathable atmosphere of Bucharest in the '80s the city had the character of a big provincial town, whereas the cities in Transylvania or Banat became the true centres of experimentalism. What is the situation of Bucharest today? What about the other traditionally experimental centres across the country - Timișoara, Arad, Sibiu, Cluj, Oradea - as several artists like Iosif Király, Dan and Amalia Perjovschi, Alexandru Patatics have migrated to the capital, and others towards the Western world?*

C.D. Bucharest was never the province of provincial cities in Romania, as it might be assumed from the structure of the question. It was easier in the '80s to organize public alternative events in the "province" (I must keep the quotation marks for this depreciative denomination), since the political atmosphere there was less tense, personal relations played a ground-breaking role, and so on. This doesn't diminish by any means the role Bucharest played as producer of content and ideas.
Even today, Bucharest remains the most interesting and dynamic city in the country, from many perspectives, the cultural one included. If Cluj or Iasi are providing interesting centres and / or groups that have to be taken into account, it can't be the case of a competition when it comes to Bucharest, whose scale of operations is hard to challenge at a local level. In a wider context, both Bucharest and Romania are faced with an inconsistency between the dynamics of other spheres (literature, media, architecture, more recent cinematography) and what's going on in the visual arts, where the stage is small and the resources are scarce.
T.G. Perhaps research will be conducted on the role that each cultural centre played, on their importance in terms of the number of artistic personalities they provided for the Romanian art scene. Considering the situation of contemporary art, a domain in which we are interested, it is true that Bucharest didn't provide the necessary conditions for the emergence of some cultural movements (maybe only for what was called "neo-orthodoxy", in the early '90s,), nor for the holding of periodical events, as it was the case in other regions of the country. First it was the Banat and Transylvania with Timișoara, Oradea, Arad, Cluj and other cities, and Iasi joined in later on, through its "Peripheral" festival. New cultural centres have emerged today, as residence, as an outcome of the cooperation between the Ministry of Culture and Pro Helvetia, in small untraditional locations like Bacau, Tescani, Sinaia…Artists like Király, Perjovschi or Patatics moved to Bucharest because it is however a centre (of the province). I am not familiar with the current situation in regional centres. Nowadays there are no longer specialised institutions in Bucharest to foster the contemporary art, experimentalism, or young artists (although C.I.A.C. is still functioning and Pro Helvetia still provides funding for some projects). There are as yet a few galleries that exhibit contemporary art according to their programme, and places where new projects are presented and interaction with the public is still done. The system works because both artists and those galleries are interested in making outstanding shows.

I.K. Today Bucharest is by far the most dynamic artistic centre in the country. However, the artistic milieu we are interested in (made up of a few artists truly linked with the international art scene) is rather small compared to the size of the city and to the number of working artists. In the provinces, Bucharest's artistic life is perceived as in some way as being distorted and without nuance. The general feeling towards it is not a very friendly one either. The reality is, the way I see things from here, that this small artistic community of Bucharest, who is connected to the international art scene is a lot closer to the even smaller similar communities in Cluj, Iași or Târgu Mures than the other more numerous artists in Bucharest, who don't share the same set of values.

D.M. Hypothetically, Bucharest has never lost its supremacy due to the simple fact that its artistic scene had a dimension and a potential that no other city in Romania could compare with. Even towards the end of the 1980s, when, due to the difficult circumstances, a series of events took place in other regions of the country, they were still organised or controlled from the capital, or had close connections with the artists practicing there.
The situation nowadays appears to be slightly different due to the fact that strategies and events of national and international importance can be developed more efficiently in smaller communities than in a chaotic capital. Moreover, the artists who settled in Bucharest didn't separate from their original backgrounds entirely and remained active simultaneously in several regional and international centres. Just like the artists who today carry out their activity at other locations around the world, they didn't emigrate from Romanian art. Bucharest is doomed to become a new centre of "hype"

R.N. *Critica vremii afirma că în anii '80, datorită oprimării ceaușiste, atmosfera dogmatică, irespirabilă a Bucureștiului îi imprima acestuia un caracter de mare oraș de provincie, centre ale experimentului devenind mai curând orașele din Transilvania sau Banat. Ce se întâmplă astăzi cu Bucureștiul? Dar cu celelalte centre tradițional experimentale - Timișoara, Arad, Sibiu, Cluj, Oradea - o dată cu migrarea unor artiști ca Iosif Király, Dan și Amalia Perjovschi, Alexandru Patatics etc către capitală și emigrarea altora în Occident?*

C.D. Bucureștiul nu a fost niciodată provincia provinciei din România, cum s-ar putea deduce din formularea întrebării. În anii '80 era mai ușor să organizezi evenimente alternative publice în "provincie" (țin să păstrez în ghilimele acest denominator derizoriu), deoarece atmosfera politică era acolo mai relaxată, relațiile personale aveau un rol deschizător de uși etc. Asta nu diminuează în nici un fel rolul de producător de conținut și idei al Bucureștilor.
Și la această oră, Bucureștiul rămâne cel mai interesant și mai dinamic oraș al țării, din mai multe puncte de vedere, inclusiv cel cultural. Dacă la Cluj și Iași s-au creat nuclee și / sau grupări interesante, de care trebuie să se țină seama, nu se poate pune problema unei competiții cu Bucureștiul, care rămâne la nivel local de o masivitate greu de concurat. Într-o perspectivă mai largă există, în capitală și în general în România, o discrepanță sensibilă între dinamica altor domenii (literatură, media, arhitectură, film mai recent) și ceea ce se întâmplă în artele vizuale, unde scena e mică și săracă în mijloace.

T.G. Poate că se vor face studii despre rolul jucat de fiecare centru cultural, de ponderea acestora prin numărul de personalități artistice livrate pe scena românească. Vorbind despre situația artei contemporane, domeniu care ne interesează, într-adevăr, Bucureștiul nu a oferit condiții favorabile pentru coagularea unor mișcări spirituale (poate doar pentru ceea ce s-a numit, la începutul anilor '90 "neo-ortodoxie") nici pentru organizarea de evenimente periodice, cum s-a petrecut în alte zone. Mai întâi au fost Banatul și Ardealul cu Timișoara, Oradea, Arad, Cluj și altele, mai apoi a intrat în circuit și Iașul, prin festivalul *Periferic*. Astăzi au apărut niște noi centre culturale, pentru rezidență, prin colaborarea dintre Ministerul Culturii și ProHelvetia, în localități fără tradiție ca: Bacău, Tescani, Sinaia… Artiști precum Király, Perjovschi sau Patatics, au migrat spre București pentru că acesta este totuși un centru (al provinciei). Nu cunosc situația actuală din centrele teritoriale. Astăzi, la București, nu mai există instituții specializate cu rol de sprijinire a artei contemporane, a experimentalismului, ori a tinerilor artiști (chiar dacă CIAC încă mai funcționează, iar Pro Helvetia mai acordă asistență pentru unele proiecte). Există însă câteva galerii care expun în mod programatic artă contemporană, locuri unde se prezintă proiecte noi și se face comunicare cu publicul. Sistemul funcționează pentru ca există interes atât din partea artiștilor cât și a acestor galerii să facă show-uri care să atragă atenția.

I.K. Bucureștiul astăzi este pe departe cel mai dinamic centru artistic din țară. Totuși acea scenă artistică de interes pentru noi (formată din cei câțiva artiști cu adevărat racordați la scena internațională) este destul de mică în comparație cu mărimea orașului și numărul de artiști existenți. Din provincie, scena artistică bucureșteană se vede oarecum distorsionat, fără nuanțe, iar atitudinea nu este una foarte binevoitoare. Realitatea, așa cum o percep eu de aici, este însă că această mică comunitate artistică din București se află mult mai aproape de și mai micile comunități similare din Cluj sau Iași sau Târgu Mureș, decât de restul majorității artistice din București, cu care nu împarte același sistem de valori.

D.M. În principiu Bucureștiul nu a pierdut vreodată supremația, datorită simplului fapt că scena sa artistică avea o dimensiune și un potențial cu care nici o alta din țară nu se putea compara. Chiar și spre sfârșitul anilor '80, când prin forța împrejurărilor o serie de evenimente au putut avea loc mai ușor în alte zone din țară, ele au fost fie organizate din capitală, fie în strânsă legătură cu artiști ce activau acolo.
Ce se întâmplă astăzi pare a fi puțin diferit prin faptul că în comunități mai restrânse se pot dezvolta mai eficient strategii și evenimente de importanță națională și internațională decât într-o capitală haotică. În același timp artiștii ce s-au stabilit în București nu au părăsit cu totul scena din care au provenit, activând simultan chiar în mai multe centre locale și internaționale. La fel și artiștii ce sunt ocupați în prezent în alte zone artistice din lume, ei nu au "emigrat" din arta românească. Bucureștiul pare a fi destinat să devină curând un nou centru *hype* pe scena internațională. Vom asista la multe schimbări neașteptate și, pentru unii, foarte dure. Nu vor fi menajați nici cei ce așteaptă aceasta cu nerăbdare. A mai rămas puțin timp până atunci.

R.N. *Ce rol considerați că au avut fotocluburile pe scena fotografiei de artă din România comunistă și care este legătura dintre aceasta și mai noul fotojurnalism, domeniul fotografic cel mai activ din perioada postdecembristă?*

T.G. În trecut, singurele instituții care promovau fotografia, erau așa numitele fotocluburi, care funcționau pe lângă anumite unități economice, în general, și care erau frecventate de amatori, pasionați de această tehnică. Pe lângă expoziții, aceștia publicau și cărți de specialitate (probleme tehnice, echipamente, expresia imaginii). M-am inițiat cu aceste lucrări, singurele accesibile în epocă. Probabil că mulți au făcut astfel. Totuși, cei ce activau în cadrul acestor fotocluburi nu depășeau, de regulă, nivelul amatorismului; nu știu nici un nume de artist, produs de acest sistem. Poate că unii din membrii lor au practicat fotojurnalismul. Diferența dintre fotografia de presă din perioada comunistă și cea de azi mi se pare enormă. Cu toate acestea, răspunsul la întrebarea dacă fotojurnalismul se poate încadra în arta contemporană, cere o dezbatere, fără îndoială.

on the international scene. We will witness many unexpected changes and, for some of us, some very tough ones. Those looking forward to it won't be spared either. There is little time left till the moment comes.

R.N. *What role do you think the photo clubs played on the art photography scene in communist Romania and what is its connection with the more recent photojournalism, the most active photographic domain in the post-communist era?*

T.G. The only institutions that promoted photography in the past were the so-called photo-clubs, that functioned under certain economic units, and that were frequented by amateurs, fond of this technique. Apart from the exhibitions, they would also publish specialised books (technical problems, equipment, the expression of the image). I got trained by reading those works, the only ones available at the time. Many others must have done the same. Still, those who worked within those photo-clubs didn't go beyond the amateur level; I am not familiar with any name produced by that system. Perhaps some of their members practiced photojournalism. The difference between the press of the communist rule and the press nowadays seems huge to me. Nevertheless, the answer to the question whether photojournalism can be regarded as contemporary art unquestionably calls for a debate.

I.K. I think the phrase “the art photography scene” is an overstatement because they were only a group of artists who used photography as an alternative means of expression, in addition to painting, drawing and installation. The photo clubs meant nothing to them. Those photo clubs joined an alternative network called The Association of Photographic Artists - AAF, whose members were, with few exceptions, people with no artistic background (engineers, doctors, accountants, labourers - fond of photography) plus a couple of professional photographers from the communist press. The AAF cooperated with other similar international organizations of amateur photographers. After 1989, the AAF gradually dissolved and its “legacy” spread merely to some extent within Romanian photojournalism, which was quite active in the '90s, however fairly pale and in decline nowadays. Most of the followers of AAF and successors of its outdated aestheticism represent a regular presence on the Internet, managing blogs and forums, commenting upon and praising each other's works, completely ignorant of all that contemporary artistic trends are about. Such a mentality will continue to keep them in a world parallel to the one of contemporary art photography, despite the fact that they could find correct and fresh information at only one click away from them.

R.N. H*ow do you explain the inflation of topics regarding the marginal world of homeless children, junkies and stray dogs, or the one of the contingent minorities which was difficult to integrate socially in Romanian art (photography) of the '90s? Are these matters still of interest after the year 2000, as Romania prepares to join the European Union?*

C.D. Last year, some students from the Art University had to comment in one of their seminaries upon my film *Sample City,* from 2003. One of them regarded the presence of the stray dogs in my work as an outmoded reality. What I find amusing is that the presence of dogs was only due to the fact that those particular sequences couldn't be framed out at the editing table. The general aim of the movie was different, but the odds turned that dogs were in the neighborhood: it was filmed in the streets of Bucharest; there was nothing I could do about it… I think that, until such images of hardship will stop being part of our reality, they will endure as more or less inspired arguments in the art discourse. As for the extent to which the artists succeed in keeping the balance between documenting the facts and an ingenious approach to such topics, it is out of my league, yet it would seem immoral to me if the cultural discourse would avoid such powerful components of the Romanian society as poverty, and inequities.

T.G. The inflation of topics regarding the marginal world of the homeless children, of junkies and of stray dogs that were extensively used in the '90s, has an explanation. The people who produced them were still the photojournalists, those who had served their apprenticeship at the photo-clubs. Used to seeking elements that are picturesque, anecdotal, sentimentalist and melodramatic (it sounds like a definition of amateurism, doesn't it?), thus they met the demands of the Western world, marked by a series of clichés regarding Eastern Europe. On the one hand our photographers worked honestly (doing what they had been trained to do) and on the other they tried selling products that were required for export. Lately, the situation has come back to normal; in the run up to our country's EU accession, there has been a decrease of the topics related to misery, and enough professionals have emerged in the field of photography, counterbalancing the throng of “amateurs” in the field.

I.K. I think for years these topics have represented “a living” for foreign journalists here. They had been sent to Romania in order to confirm a certain image that had become deeply rooted in Western media. Though I am not a supporter of scenarios, I believe the proliferation of these images was related to political relations, based on distrust rather than trust, between Romania and the Western world during the '90s.
As far as artists in Romania and Eastern Europe were concerned, they show a real or symulated interest in this kind of topics with a social and political character because they sense a potential possibility to enter easier on the internationaly art scene with the topics borrowed from media then with othe kind of projects. We shouldn't be surprised by the image of the contemporary artist as a sort of small entrepreneur. He observes the market or the art scene, studies the demand and the areas available where he can place his work - which he increasingly realizes depending on the demand of this market. Today the topics refer to EU accession and integration: Romanian strawberry pickers working in Spain or Italy, legal or illegal emigration, terrorism, the clash of civilizations and so on and so forth.

I.K. Cred că e mult spus “scena fotografiei de artă” pentru că erau doar o mână de artiști, care foloseau fotografia ca mediu alternativ de exprimare, pe lângă pictură, desen, instalație. Pentru ei, fotocluburile nu au însemnat nimic. Acestea erau constituite într-o rețea paralelă numită Asociația Artiștilor Fotografi, a cărei membrii erau, cu puține excepții, oameni fără pregătire artistică (ingineri, doctori, contabili, muncitori - pasionați de fotografie), plus câțiva fotografi profesioniști din presa comunistă. AAF-ul colabora cu alte organizații internaționale de fotografi amatori, de aceeași factură. După 1989, AAF-ul s-a diluat treptat iar “moștenirea” lui s-a difuzat doar parțial în fotojurnalismul românesc, destul de activ în anii '90, acum, însă, mult mai șters și în degringoladă. Cei mai mulți urmași ai AAF-ului și continuatori ai esteticii sale răsuflate sunt foarte prezenți pe Internet, patronând blog-uri și grupuri de discuții, comentându-și și lăudându-și unii altora producțiile, într-o totală ignoranță față de tot ce înseamnă curente artistice contemporane. Cu o astfel de mentalitate ei vor rămâne în continuare într-o lume paralelă cu cea a fotografiei contemporane de artă, chiar dacă o minimă informare se găsește doar la un click depărtare de ei.

R.N. *Cum explicați inflația de subiecte care vizează lumea marginală a copiilor străzii, a drogaților și a câinilor vagabonzi ori cea a minorităților problematice, greu integrabile social, din arta(fotografia) românească a anilor '90? Se păstrează aceste tendințe și după anul 2000 acum când România se pregătește pentru Integrare?*

C.D. Anul trecut niște studenți de la UNAB au avut de comentat într-un seminar filmul meu *Sample City,* realizat în 2003. Unul dintre comentarii, negativ de altfel, privea prezența câinilor vagabonzi în lucrare ca pe un clișeu, o realitate obosită. Însă prezența câinilor se datora unei situații inevitabile: secvențele respective nu puteau să cadă la montaj, ele conținând alte lucruri importante în economia filmului. Era vorba despre stradă, despre oraș - coincidența a făcut ca și câinii să se nimerească în preajmă, n-ai ce să-i faci... Cred deci că, în măsura în care aceste aspecte ale pauperității vor persevera în existența noastră, ele vor continua să apară într-o formă mai mult sau mai puțin inspirată și în discursul artiștilor. În ce măsură aceștia țin cumpăna dreaptă între factologic, documentar și o abordare creativă a acestor subiecte, este dincolo de ambițiile comentariului meu, dar mi s-ar părea oricum imoral ca o componentă extrem de importantă a societății românești (sărăcia, inechitățile de clasă) să nu se regăsească în discursul cultural.

T.G. Inflația de subiecte care vizează lumea marginală a copiilor străzii, a drogaților și a câinilor vagabonzi, care au circulat asiduu în anii '90, are o explicație. Cei ce le-au produs, au fost tot fotografii de presă, cei ce și-au făcut ucenicia pe la fotocluburi înainte. Obișnuiți să caute elementul pitoresc, anecdotic, sentimentaloid și melodramatic (parcă ar fi o definiție a amatorismului, nu-i așa?), ei răspundeau astfel unei solicitări din partea occidentalilor, vizitați de o serie de clișee referitoare la lumea Europei de est. Pe de o parte, fotografii noștri au lucrat cu sinceritate (făcând ceea ce învățaseră), pe de alta au încercat să vândă o marfă cerută la export. În ultima vreme situația s-a normalizat; în perspectiva aderării țării noastre la U.E., a cam dispărut cererea de subiecte pe tema mizeriei, iar în domeniul fotografiei au apărut și destui artiști, contrabalansând masa “amatoriștilor” din domeniu.

I.K. Cred că aceste subiecte au constituit ani de zile “pâinea” fotojurnaliștilor străini. Ei erau trimiși în România ca să confirme o anumită imagine ce se înrădăcinase în media occidentală. Deși nu sunt adeptul scenariilor, cred că proliferarea acestor imagini nu era străină de relațiile politice, bazate mai curând pe suspiciune decât pe încredere, dintre România și Occident în anii '90.
În ceea ce privește artiștii români sau est-europeni, ei probabil au venit în întâmpinarea unui interes pe care l-au simțit din partea curatorilor sau din partea altor factori de influență de pe scena de artă contemporană, pentru astfel de teme cu caracter social și politic. Nu trebuie să ne mire că artistul contemporan este un fel de mic întreprinzător. El observă piața sau scena de artă, vede ce se cere și care este culoarul liber unde să își plaseze producția - pe care, tot mai des, o face în funcție de cerințele acestei piețe. Acum temele sunt legate de aderarea și integrarea în UE, de căpșunari și emigrația legală și ilegală, terorism și ciocnirea civilizațiilor etc.

R.N. V*a însemna această Integrare și o integrare în cultura vestică? Prospectați o sincronizare, o ștergere a decalajelor și a etapelor încă nearse de artiștii români? În același context vă temeți de o pierdere a specificului național?*

C.D. Așa numita “integrare” (un termen destul de comic, dacă ne gândim că e vorba de o realitate produsă de 20 milioane de oameni ocupând un teritoriu corespunzător) nu poate presupune pierderea identității și alte gogorițe care umplu de apă gura ziariștilor și a comentatorilor, în orice caz nu mai mult decât s-a pierdut în ultimii 16 ani, neintegrați. Fiecare cultură își are traiectoria ei și există un soi de fatalitate în asta. În ce măsură acea traiectorie este și un drum al normalității depinde predominant de condițiile materiale, care sunt o exprimare cuantificabilă a respectului acordat domeniului respectiv. Este finanțată cultura, există respect pentru cultură. Nu este finanțată, nu există nici respect, altul decât la nivelul declarațiilor demagogice. Fără bani nu se poate cultură, necum “integrare”.

T.G. Ne întrebăm cu toții ce va aduce integrarea României în Uniunea Europeană, inclusiv în domeniul artei contemporane, însă nu trebuie să uităm faptul că această integrare va fi un proces destul de îndelungat, de mare complexitate, iar durata nu se poate prevedea. Arta, după cum se știe, este legată de societate, de evoluția acesteia; chiar bătrânul Marx ne-o spune, cu competență. Cred că în viitor vom avea “o artă românească” sau “destul”

R.N. *Will this Integration also mean integration into Western culture? Do you foresee synchronization, the bridging of gaps and the overcoming of stages still not covered by Romanian artists? Along the same line, do you fear a loss of national identity?*

C.D. The so called “integration” in the EU structures (a funny concept, if one thinks that it aims at 20 million people and the territory they accordingly inhabit) cannot bring more loss of identity than the previous 16 non-integrated years of post-communism. Each culture has its own path; we should be a bit more fatalistic about it. To what extent integration will mean normalization, depends on the distribution of wealth and on the development policies. My approach might sound trivial, but oversimplification helps sometimes: If there is enough respect for culture, then culture receives financial support. Without money and a sound vision about its spending all that remains are demagogic statements, and eventually corruption.

T.G. We are all wondering what Romania's EU accession will bring, including in the domain of contemporary art, but we must always keep in mind the fact that this integration will be a long-lasting process of a great complexity whose length cannot be estimated. Art, as is well-known, is closely linked with society, with its evolution; old Marx himself competently acknowledges it. I think the future will bring “a Romanian art” or “fairly” Romanian, in spite of the unifying phenomenon of globalization which we are faced with. I wouldn't fear a possible loss of the national identity either in art, or in other areas.

I.K. In an increasingly fluid international context, where information and finance run freely at an ever higher speed and in which the values, be they of an economic or artistic nature, can no longer be assessed at a national or regional scale, but by inter-connection, it will be harder and harder to admit that certain works, highly valued and appreciated at home, are worthless abroad. The artistic phenomenon, including photography, follows an economical-financial pattern. Just as the national currency “Leu” can no longer be artificially maintained at a certain rate, that will also be and already is the case of certain artists and works of art, considered as leading lights until recently. It is a painful matter, with good sides but also questionable aspects. Each country must protect its national values from the pressure put on it by globalization and uniformization, and the best way of doing that is to try and export them, to make them accessible worldwide. On the other hand, in order to promote these values worldwide, they should be synchronal with what is happening elsewhere in the world. Just like in an orchestra, where each instrument plays its own different score, yet tuned in with the rest of the instruments.

R.N. *What is the connection between your work and politics?*

C.D. Political skepticism is a strong feature in my generation, I suspect due to our bitter experiences with the system and its institutions during our youth.
My relation with the politics is two-sided though: on a personal level I consider myself an admirer (and unfortunately more and more a nostalgic) of social democracy. It is no mere accident that I live in the Netherlands, a country still capable of making the best out of social democrat values in an increasingly adverse international context. That makes me also reluctant towards the developments in Romania, a country and a society systematically biased against social democracy.
As far as the professional dimension is concerned, I do not think that personal beliefs must be transparent in one's work. One of the unassailable privileges of this marginal and difficult profession is autonomy. As an artist, I have the right to choose my topics irrespective of the great issues of the moment. That's why I have a limited respect for the relational art that has become a general practice nowadays: There is no point in creating the illusion you are concerned with the latest social and political matters at the cost of losing the specificity of your artistic discourse in conjectural matters. If your opinions have a certain political coherence, this will come to contribute anyway to the work you are doing, with no need of coming up with slogans or labels. Besides that, the aim of the artwork is to bring suspension of disbelief, not to fight the everyday beliefs in a partisan manner.

T.G. I approached the socio-political context in Romania (which was within my reach) in my projects as early as in the '80s, when I opted for what I thought was utterly necessary. When I was a young graduate of the Academy of Fine Arts, I was in search (not necessarily consciously) of a paradigm, a mentor figure, among the established artists of that time. Given that there was no connection with the outside world, no Internet, there was a first moment when I let myself be influenced by a few Romanian artists working with symbols, with archetypal forms, advocating a sort of monumental art, consisting in large installations. I had my first solo exhibition in 1983 at A-35 with an installation called *The Chest.* They were common forms of a geometrical pattern containing something sacred, but also referring to the rural world.
However, I staged my second solo exhibition two years later at the same gallery, but displaying completely different works: a neo-expressionist painting featuring flesh pierced by nails, drawings in blue ink and black and white pictures taken of areas cleared in the run-up to their being demolished. Bucharest was the scene of an unprecedented experiment: Ceaușescu had ordered the demolition of a large area in order to have his People's Palace built. It was something that appealed to me at once, beyond any fundamental philosophy. I started taking pictures of cleared buildings (I preferred their interiors); I would also make drawings after pictures at the same time. After that exhibition, I remained connected to the Romanian reality which was much more interesting to me. I hadn't read Orwell's “1984” at that time. Politics has been of a constant interest to me ever since.

I.K. As a citizen, to a certain extent, I am interested in the political phenomenon, at an informative level. I was never interested in joining any party, neither during the times of the sole communist party, nor afterwards. I have even declined a number of offers that had been made to me both before and after

de românească, în ciuda fenomenului globalismului unificator, cu care deja ne confruntăm. Nu m-aș teme de o posibilă pierdere a specificului național, nici în artă, nici în alte domenii.

I.K. Într-un context internațional tot mai fluid, în care informația și finanțele circulă liber, cu viteză tot mai mare, iar valorile, fie de natură economică sau artistică, nu mai pot fi apreciate la scară națională sau zonală ci, prin inter-relaționare, devin parte a unui sistem mult mai vast, va deveni tot mai greu ca anumite lucruri, valoroase și apreciate într-o țară, să nu facă doi bani dincolo de graniță. Fenomenul artistic, implicit și cel al fotografiei, urmează modelul economico-financiar. Așa cum "leul" nu mai poate fi ținut, într-un mod artificial, la o anumită valoare, se va întâmpla, de fapt deja se întâmplă, și cu anumite opere de artă sau cu anumiți artiști, până nu demult considerați sacri. E un fenomen dureros, care are părți bune dar și aspecte discutabile. Fiecare țară trebuie să își protejeze valorile naționale față de presiunea globalizării și uniformizării, cel mai bun mod de a le proteja fiind cel de a încerca să le exporte, să le facă accesibile pe plan internațional. Pe de altă parte, aceste valori, pentru a putea fi promovate internațional, trebuie să fie racordate la ce se întâmplă în restul lumii. La fel ca într-o orchestră, unde fiecare instrument cântă după partitura sa, diferită însă armonizată cu partiturile celorlalte instrumente.

R.N. *Care este relația lucrărilor dumneavoastră cu politicul?*

C.D. Relația mea cu politicul este dublă. La nivel personal sunt un admirator și, din păcate, din ce în ce mai mult un nostalgic al social democrației. Asta mă face oarecum neentuziast la ceea ce se întâmplă în România, unde societatea este în mod sistemic simetrizată față de social democrație. Nu întâmplător am ales să trăiesc în Olanda, o țară care este capabilă încă să ofere valorilor social democrate un loc important. Pornind de aici, am o atenție susținută față de evenimentele politice și de crizele sociale; la care reacționez cu instrumentele care îmi stau la îndemână, adică dezbaterea la o bere, respectiv votul, deși sunt oarecum sceptic față de acest mecanism. Scepticismul politic (mai precis față de instituții) e de altfel o caracteristică dominantă a generației mele, probabil prea obosită de conotațiile opresive ale domeniului, așa cum l-am cunoscut în tinerețe.
La nivel profesional acum: aceste convingeri nu trebuie să se regăsească obligatoriu, și cu atât mai puțin explicit în operă. Unul dintre privilegiile inalienabile ale acestei meserii marginale și dificile este privilegiul autonomiei. Ca artist am dreptul să îmi aleg temele și să le tratez într-un fel independent de orice urgențe ale momentului. De aceea respectul meu pentru arta relațională, care a devenit un fel de loc comun astăzi, este unul limitat. Nu are rost să dai iluzia unei participări la urgențele socialului și politicului mimând procedurile sociologului, ale economistului, ale ziaristului și plătind astfel prețul - prea mare - al pierderii specificității. Cred că funcția operei de artă este să impresioneze, să creeze o stare de grație, de suspendare a obsesiilor momentului și în acest proces, undeva, plutește și dedicarea politică a autorului.

T.G. Am abordat în proiectele mele contextul social-politic din România (ceea ce era la îndemână) încă din anii '80, când am optat pentru ceea ce mi s-a părut urgent necesar. Când eram un tânăr absolvent al academiei de artă, căutam (nu neapărat conștient) o paradigmă, un model, printre artiștii maturi ai momentului. Întrucât nu exista nici o legătură cu exteriorul, nici un Internet, a fost un prim moment când m-am lăsat influențat de câțiva artiști români care lucrau cu simboluri, cu forme arhetipale, propunând un fel de artă monumentală, instalații de mari dimensiuni. Am avut o primă expoziție personală, în 1983 la A-35, cu o instalație intitulata *Lada*. Erau forme simple, ale unui motiv geometric, conținând ceva sacru, dar și legate de universul rural.
Doi ani mai târziu însă, am susținut o a doua expoziție personală, în aceeași galerie, dar cu totul diferită: o pictură neoexpresionistă înfățișând carne străpunsă de cuie, desene în cerneală albastră și fotografii alb-negru cu spații dezafectate în vederea demolării. Bucureștiul era scena unui experiment fără precedent: Ceaușescu ordonase demolarea unei zone întinse pentru a construi Casa Poporului. A fost ceva care m-a atras dintr-o dată, dincolo de orice filosofie fundamentală. Am început să fotografiez clădiri dezafectate (preferam interioare); desenam după fotografii în același timp. După acea expoziție, am rămas conectat la realitatea românească, mult mai interesantă, pentru mine. Încă nu citisem "1984" de Orwell. De atunci politicul a rămas un domeniu de interes permanent, în ceea ce mă privește.

I.K. Ca cetățean sunt interesat într-o măsură ponderată, la nivel informativ, de fenomenul politic. Nu mi-am dorit niciodată să mă înscriu în vreun partid, nici pe vremea partidului unic, nici după. Chiar am rezistat unor propuneri care mi s-au făcut și înainte și după. Nu mă consider un artist politic. Mă preocupă lucrurile care se găsesc deasupra unei anumite perioade istorice, deasupra unui loc geografic anume, cum ar fi memoria, spațiul și transformările acestora în timp. Făcând totuși aceste cercetări vizuale din perspectiva unui anume loc geografic și a unui anume timp istoric, situația politică, problemele sociale, reflectarea acestora în media vor fi prezente ca straturi mai mult sau mai puțin difuze în structura imaginilor mele. Chiar dacă acestea nu reprezintă esența lucrărilor mele, sunt totuși vizibile. Un reporter de la o televiziune mi-a relatat că a abordat un distins filosof român care vizita o expoziție cu proiectul *Reconstrucții,* întrebându-l ce părere are despre cum artistul încearcă să redea în imaginile de pe pereți anumite probleme legate de timp și memorie. Răspunsul a fost ceva de genul: "Care timp, care memorie? Eu văd în aceste panoramări, în primul rând, reflectarea unei situații politice care a generat această decădere umană și materială specifică tranziției postcomuniste românești."

D.M. Întreaga artă actuală se orientează spre politic. Acest lucru este poate mai ușor de sesizat în fotografie datorită relației sale cu presa, respectiv a capacității sale de a reflecta instantaneu fenomene social-politice. Sunt nenumărate căi de abordare a politicului în artă, de la oglindirea lui, până la

1989. I don't see myself as a political artist. I am concerned with matters beyond a certain historical period and above a particular geographical region, like memory, space and their evolution in time. Nevertheless, I am carrying out my visual research from the perspective of a particular geographical place and of a certain historical time. Thus the political situation, social problems and their coverage by the media will be present as more or less scattered layers in the structure of my images. Although they are not the essence or the subjetc of my works, they are nonetheless visible. A television journalist told me she had talked to a distinguished Romanian philosopher who was visiting an exhibition of my project *Reconstructions,* asking him how he felt about the artist trying to deal with certain issues related to time and memory in the images on display. His answer was something of the sort: "What time, what memory? I mainly see in these photographs the reflection of a political situation that triggered this human and material decline specific to the Romanian post-communist transition".

D.M. Today's art is entirely politically-orientated. Perhaps this is more obvious in the case of photography, due to its relationship with the press and its capacity to reflect social-political phenomena instantaneously. There are various ways of approaching politics in art, from reflection to commentary, analysis and activism. Giving up the pre-eminence of aesthetic criteria in art and replacing them with creative processes similar to other social processes, such as the political process, sometimes creates the illusion that art might actually be the motive power in today's society.
Apart from the romantic disposition - some artists commit to society life out of a genuine inner yearning or as a legitimate reaction to events, socio-political phenomena and situations - there are some analytical and articulate approaches to politics as an object of research and artistic inspiration, the rest being generally imposed by tendencies, trends, accurate strategic or economic calculations in the race for success. All the attributes of the political life have their almost identical equivalents in contemporary art: the struggle for power and domination, influence, plots and behind the scenes games, financial interests, pride and the desire for prestige and honour.
The next stage - entering politics - already began a long time ago, taking into account all the possible means of artistic expression: literature, cinematography, visual arts, criticism, art history and theory, and so on and so forth. There are representations at all political levels throughout the world: state presidents, governors, mayors, ministers, counsellors (and the list does not stop there).
"Social Sculpture" - transforming the social into art and the other way round - allows for a free means of expression. Some "sculpt" with the pen, with the typewriter, with the brush, with the chisel, with the photo or video camera; others use rhetoric, machineguns, explosives, planes or any other methods at hand.
The connection between my works and politics comes down to the level of reflection and contextualising various information, events and situations over time, sometimes viewed ironically in an attempt to break away from them.

R.N. *According to Boris Groys, today we are witnessing a complicated game involving de-locating and (re)locating, de-territorializing and re-territorializing, de-auratizing and re-auratizing of art. The originality of a work is no longer assessed by means of its material substance, but through its aura, its context, its place in history. The new images, the digital images, can be regarded as the ultimate ready-mades - objects of a small material value which acquire significance when placed in a different context. How do you comment on the importance attached to the context of any artistic project under these circumstances? Is the context an element that you take into account in your work?*

T.G. It is typical of contemporary art (namely what we are discussing) that a certain work (artefact) cannot exist in itself, as a self-sufficient image or object, the latter being most often than not the result of an action, of a process, of a performance, and so on and so forth. As far as the originality of the work is concerned, we are again faced with a situation different from traditional art: a widespread habit nowadays is to comment upon existing works, to reproduce or paraphrase them, sometimes by re-contextualization. Under these circumstances, the same ideas can be at the same time considered by, let's say, a young artist from Bucharest and by another one from Sidney. What makes the minimal difference between the two resulting works is the context. Placing the work or the project in a certain setting, taking into account either objective factors or the author's subjectivity. Yes, I have taken into account the context in which I created my works. I didn't rely on spontaneity.

I.K. The context is truly important to many contemporary artists. In this respect photography as a medium is strongly influenced by the context in which it is presented. I cannot say that I keep in mind the context in which my pictures will be exhibited when I make them, since more often than not I am unaware of their future life. However, when I exhibit them and particularly when I publish them in the media, I try to be as careful as possible with respect to the details related to the context (what type of publication carries them, what text and what other images will be next to them, and so on). I am more concerned about the context especially if there are any people in the pictures.

R.N. *In an era of manipulation, of the loss of reference and of the return of photography to painting and the traditional arts respectively, to what extent will classical photography be replaced by digital photography?*

T.G. Today classical photography has been replaced by digital photography. What does that mean? Firstly, we have to acknowledge a series of advantages that the digital system brings about: a higher speed in taking the picture, optimal conditions of exposure, checking and selecting almost instantaneously the picture taken, almost unlimited storage, doing away with editing the photosensitive material (negative - positive), endless

comentariu, analiză și activism. Abandonarea primatului criteriilor estetice în artă și înlocuirea lor cu procese creative similare altor procese sociale, ca de exemplu cel politic, lasă uneori iluzia că arta ar putea fi motorul societății actuale.
Pe lângă aspectul romantic - unii artiști se angajează social din impulsuri interioare autentice ori ca reacție legitimă la evenimente, situații și fenomene socio-politice -, există abordări analitice și lucide ale politicului ca material de cercetare și inspirație artistică, restul fiind în general dictat de tendințe, mode, de calcule strategice sau economice precise în cursa pentru succes. Toate atributele vieții politice se regăsesc în forme aproape identice în arta actuală: lupta pentru putere și dominație, influența, intrigile și jocurile de culise, interesele financiare, orgoliile și aviditatea pentru prestigiu și onoruri.
Pasul următor - intrarea în politică - a fost făcut deja de multă vreme, luând în considerație toate formele de exprimare artistică: literatură, cinematografie, arte vizuale, critică, istoria și teoria artei etc. Există reprezentări la toate nivelele politice, în întreaga lume: președinți de stat, guvernatori, primari, miniștrii, consilieri, lista rămânând deschisă.
“Social sculpture” - transformarea socialului în artă și invers - permite căi libere de exprimare. Unii “sculptează” cu pixul, cu mașina de scris, cu pensula, cu dalta, cu camera foto sau video, alții folosesc retorica, mitraliere, explozibil, avioane ori alte mijloace la îndemână.
Relația lucrărilor mele cu politicul se reduce la nivelul reflectării și a punerii în context a diverselor date, evenimente și situații de-a lungul timpului, văzute uneori prin prismă ironică într-o încercare de detașare.

R.N. *Asistăm astăzi, potrivit celor spuse de Boris Groys, la un joc complicat de de-localizări și (re)localizări, de deteritorializări și re-teritorializări, de de-auratizări și re-auratizări. Originalitatea unei opere nu se mai constată cu ajutorul alcătuirii materiale, ci prin aura sa, prin contextul, prin locul său istoric. Noile imagini, imaginile digitale pot fi privite ca ultimele ready-made-uri - obiecte de mică valoare intrinsecă care primesc semnificație prin contextualizare. Cum puteți comenta importanța pe care o capătă în aceste condiții contextul pentru orice demers artistic? Este contextul un element luat în calcul în lucrările dumneavoastră?*

T.G. Este specific artei contemporane (categoria despre care discutăm aici) faptul că o anumită operă (artefact) nu mai există prin sine, ca imagine ori obiect de sine stătător, aceasta fiind, în general, rezultatul unei acțiuni, al unui proces, al unei performanțe etc. În ceea ce privește originalitatea operei, avem iarăși o situație deosebită față de arta tradițională: un demers larg răspândit astăzi este comentarea unor opere deja existente, replicarea sau parafrazarea lor, uneori prin recontextualizare. În aceste condiții, aceleași idei pot fi în același moment în atenția, să spunem, a unui artist din București și a unuia din Sidney. Ceea ce face diferența minimă dintre cele două lucrări, e contextul. Plasarea operei, a proiectului, într-o anumită situație, fie ținându-se cont de factori obiectivi, fie de subiectivitatea autorului. Da, am luat în calcul contextul în care îmi elaboram lucrările. Nu mizam pe spontaneitate.

I.K. Contextul este într-adevăr foarte important pentru mulți artiști contemporani. De asemenea fotografia ca mediu este influențată puternic de către contextul în care este receptată. Nu pot să spun că mă gândesc la contextul în care vor fi prezentate fotografiile mele atunci când le fac, întrucât de cele mai multe ori în acele momente nu știu care va fi traseul lor. Când însă le expun și în special când le public în media, încerc să fiu cât pot de atent la detaliile legate de context (ce fel de publicație e cea în care apar, ce text le va însoți, lângă ce alte imagini vor sta, etc.), mai ales dacă în imagini sunt personaje.

R.N. *Într-o epocă a manipulării, a pierderii referentului respectiv a întoarcerii fotografiei către pictură și artele tradiționale, până la ce punct va fi înlocuită fotografia clasică de cea digitală ?*

T.G. Astăzi fotografia clasică a fost înlocuită de fotografia digitală. Ce înseamnă acest lucru? În primul rând, trebuie să vedem o serie de avantaje pe care sistemul digital le introduce: creșterea rapidității la luarea imaginii, condiții optime de expunere, verificarea și selectarea, aproape instantaneu, a fotografiei obținute, stocarea aproape nelimitată, eliminarea procesării materialului fotosensibil (negativ - pozitiv), posibilități nelimitate de eliminare a erorilor, de prelucrare și manipulare a imaginii cu ajutorul computerului, obținerea unui produs final de înaltă fidelitate, diseminarea prin Internet. Superioritatea noii media este evidentă. Fotografia clasică va fi înlocuită de cea digitală. Ca principiu manipularea imaginii era posibilă și în fotografia tradițională (să ne amintim colajele și fotomontajele lui Max Ernst, Raoul Hausmann sau ale lui John Hartfield, de pildă); se poate manipula și folosind foarfecă și lipici. Obiectivitatea mediei fotografice nu ține, neapărat, de tehnică.

I.K. Probabil până în același punct în care tehnicile clasice de gravură au fost înlocuite de fotografie. Filmele, hârtia foto, chimicalele vor fi tot mai greu de găsit și tot mai scumpe. Fiindcă industria foto, ca orice domeniu economic, se bazează pe profit, va depinde de câți nostalgici vor mai fi dispuși să cumpere consumabilele la prețuri tot mai mari. Probabil că mici firme vor prelua patentele și vor face ceea ce înainte făceau Kodak, Fuji, Agfa. Avem un exemplu relativ recent pe piața de muzică: tranziția de la vinil la cd și mai departe la iPod. Vinilurile nu au dispărut, dar câtă lume mai ascultă astăzi muzică la *pick-up*?

possibilities to dispose of errors, to process and manipulate the image by means of the computer, obtaining a final product of high quality, dissemination via the Internet. The pre-eminence of the new media is obvious. Classical photography will be replaced by the digital one. As a general rule the editing of the image was possible in traditional photography as well (for instance the collages and photo-editing made by Max Ernst, Raoul Hausmann or John Hartfield); one can edit also using scissors and glue. The objectivity of the photographic medium is not necessarily pertaining to the technique.
I.K. Probably to the same extent that classical engraving techniques were replaced by photography. Camera rolls, photo paper and chemicals will be harder to find and increasingly expensive. Since the photographic industry, like any other economic area, is based on profit, it will depend on how many nostalgic people will still be willing to buy consumables at increasingly soaring prices. Small enterprises will probably take over the licences and will do what Kodak, Fuji or Agfa used to. We have a fairly recent example in the music business - the transition from vinyl to CD and iPod. The vinyls themselves haven't disappeared, but who still listens at home to music on record players today?

R.N. *Which of the current photo-aesthetics do you feel closer to - snapshot aesthetics, deadpan aesthetics, staged photography aesthetics or the aesthetics of the commonplace? Which of these has won over more supporters in the Romanian artistic community?*

T.G. When it comes to the present aesthetics of photography, I do not prefer a particular one; I've used snapshot but I've also staged photography, I've often searched for the commonplace in my pictures (I still collect pictures made by amateurs); perhaps some of the young artists used similar methods, but I repeat, no one lives isolated in the contemporary art, all ideas flow freely. Freedom is absolutely compulsory.

I.K. There are remarkable artists representing each of those aesthetics whom I admire. I can't single out just one aesthetic. I believe snapshot aesthetics and the aesthetics of the commonplace (which overlap for the most part) are prevalent among Romanian artists.

R.N. *The opening of the National Museum of Contemporary Art at the Parliament Palace, Ceaușescu's former Palace, sparked off the fiercest conflict inside the artistic community in Romania in the year 2005. What is the significance of your participation in the Ruxandra Balaci's curatorial exhibition «Romanian artists (and not only) love Ceaușescu's Palace?!» on this occasion? How do you feel about the opportunity of founding this museum and about the way the institution fosters the Romanian arts at an international / national level, and about the way it keeps the artistic community up to date with the latest tendencies in the contemporary art?*

C.D. The inaugural exhibition of the National Museum of Contemporary Art (MNAC) had, besides its strategic angle, a problem: the Palace of Ceaușescu is too big a subject for the artists only to deal with it. It would take a long term, multi-disciplinary effort to bring this traumatic subject to a certain resolve; if this will ever happen - I don't know.
Apart from that, I think that the founding of an institution meant to back up the contemporary art should be always saluted with enthusiasm. As far as the problematic location is concerned, one should be pragmatic about it. Of course there were more common sense solutions, but in the end of the day that was the only offer made by the only possible sponsor at that moment (the Government). Rejection was out of the question even if for two reasons: 1. for the first time in post-war Romania contemporary art was given such a degree of institutional attention; 2. for the first time the chance occurred to tactically invade the ideological monolith of the Palace, inherited by the new political power from the old one and administered till MNAC's occurrence in the spirit of the dictator.
If those opportunities will be valued as they deserved, it's another story. There is a lot to be done at the level of legislation for MNAC to gain financial autonomy; there is a lot to be done at the level of urban planning in order to put the building into the city tissue. I am afraid that the sterile polemics around the building vs. MNAC wasted a lot of energy that could have been better spent.
At this moment the museum is more an information tool than a formative instance. Due to what I suspect are financial constraints, MNAC's program is subject to randomness and depends largely on sponsored and pre-packed exhibitions in order to survive. That is a pity really, since the main role of such an institution would be to elaborate and support a critical discourse over the visual culture in modern Romania.

T.G. In 2004 the National Museum of Contemporary Art opened at the Parliament's Palace in Bucharest, which gave rise to polemics and debates within the artistic community. I took part in the opening selection by Ruxandra Balaci; the subject was the palace itself, the former Peoples' House, as well as the artists' connection with it. I was invited to take part in that project because ten years before, as a member of ""Euroartist Bucharest", I had exhibited pictures and installations in which I made use of the "house".
With respect to the opportunity of founding the new museum, I must say that I took the side of those embracing the idea from the very beginning (I even offered my services to help with the arrangements). I still believe that founding MNAC was necessary, placing it within the palace, -often criticised by many people - for economic reasons first of all, can find theoretical back up, given that we went through the communist dictatorship of the nationalist type, witnessing or participating in the cult of Ceaușescu's personality.
It is less important who authorised the project (the political factor) or the party it stood for. Or at least it shouldn't be. Today, as a consequence of the political colour of the masterminds of this project, the rulers (the former opposition) do not attach due importance and do not give the appropriate

R.N. *De care dintre esteticile foto ale momentului vă simțiți mai apropiat - estetica snapshot-ului, deadpan, fotografia înscenată, estetica banalului? Care dintre acestea și-a câștigat mai mulți adepți în cadrul comunității artistice românești?*

T.G. În ceea ce privește esteticile fotografice actuale, nu sunt adeptul uneia anume; am folosit și snapshot-ul dar și fotografia înscenată, am căutat și banalul adeseori (încă mai colecționez fotografii făcute de amatori); poate că unii tineri artiști au avut abordări similare însă repet, în arta contemporană nimeni nu trăiește izolat, toate ideile circulă fără restricții. Libertatea e absolut necesară.

I.K. Există artiști remarcabili, pe care îi admir, în toate aceste estetici. Nu pot numi una dintre ele. Printre artiștii români cred că estetica *snapshot*-ului și estetica banalului (care de multe ori se suprapun) sunt mai răspândite.

R.N. *Deschiderea Muzeului Național de Artă Contemporană în locația Palatului Parlamentului, fostul Palat al lui Ceaușescu, a determinat cea mai aprigă polemică în rândurile comunității artistice românești în cursul anului 2005. Ce semnificație atribuiți participării dumneavoastră cu această ocazie la expoziția curatoriată de Ruxandra Balaci: «Romanian artists (and not only) love Ceaușescu's Palace?!»? Care este opinia dumneavoastră despre oportunitatea înființării acestui muzeu și despre felul în care această instituție asigură promovarea artei românești pe plan internațional / național și informarea comunității artistice românești asupra ultimelor tendințe ale artei contemporane?*

C.D. Participarea mea a fost una conjuncturală, atât *Sample City* cât și fotografiile incluse în selecție făcuseră obiectul expoziției mele *Arhitectura Emoțională* de la Kalinderu MediaLab cu nici un an înainte. M-a bucurat prilejul de a extinde prezentarea lor în noul spațiu al muzeului, dar dincolo de asta nu cred că artiștii trebuie să aibă vreun sentiment față de Casa Poporului, în orice caz nu unul colectiv. Mai cred că obiectul respectiv depășește posibilitățile - oricât de vaste - ale artei și că revine unui efort disciplinar concertat sarcina de a pune în perspectivă trauma care persistă în jurul subiectului.
Dincolo de asta cred că înființarea unei instituții menite să sprijine arta contemporană este întotdeauna oportună și analiza felului cum s-a realizat acest lucru în România trebuie făcută cu pragmatism. Ar fi fost splendid să se construiască o clădire inovativă, într-o locație bine aleasă; ar fi fost util să se recicleze o clădire existentă deja și mai integrată în țesutul urban decât este Casa. Dar dacă singura ofertă a fost cea pe care o știm, acceptarea era inevitabilă, datorită mizei: era pentru prima oară când artei contemporane i se acorda o atenție instituțională de o asemenea amploare; și - foarte important - era pentru prima dată când monolitul ideologic și fizic al Casei Poporului era perforat de un corp străin. șansele de reușită ale acestei operații, în sensul clinic al cuvântului, țin de mai mulți factori. Cred că lipsa de suplețe și polarizarea au pus atât MNAC cât și adversarii săi declarați în imposibilitatea de a se concentra pe strategii de modelare a acestor factori. Important era / este să se influențeze (la nivel instituțional dar și al opiniei) deciziile de dezvoltare urbanistică a zonei; să se elaboreze o strategie transparentă pe termen mediu în ce privește politica expozițională; să se exercite presiuni pentru obținerea unei legislații care să confere autonomie economică etc. Poate că se fac eforturi în acest sens, dar nu mi se pare că ele se reflectă în atmosfera din cercurile profesionale.
Cred că la ora actuală, așa cum a reușit să își constituie strategiile de supraviețuire, MNAC este o instituție de informare, și nu o instituție formativă. Expoziții de informare își pot găsi locul oriunde, un discurs critic sistematic, nu poate să aibă loc decât într-o instituție creată de specialiști pentru specialiști. Aș fi văzut rolul important al MNAC în elaborarea unui discurs critic asupra culturii vizuale românești.. Mă tem însă că, din nou, problema imediată e una bugetară; vorba florentinilor, fără bani nici orbul nu cântă.

T.G. În 2004 s-a deschis Muzeul Național de Artă Contemporană, la București, în sediul Palatului Parlamentului, ceea ce a provocat polemici și dezbateri în rândurile comunității artistice. Am participat la deschidere într-o selecție a Ruxandrei Balaci; subiectul era însuși palatul, fosta Casă a Poporului, ca și relația artiștilor cu acesta. Am fost invitat la acest proiect pentru că expusesem cu zece ani înainte, în cadrul grupului "Euroartist București", fotografii și instalații în care folosisem "casa".
Cu privire la oportunitatea înființării noului muzeu, trebuie să spun ca m-am plasat de la început de partea celor care au salutat ideea (chiar mi-am oferit serviciile pentru a ajuta la organizare). Cred și acum că înființarea MNAC era necesară, amplasarea sa în cadrul palatului - atât de criticată de mulți -, dictată de factorul economic în primul rând, își poate găsi susținere teoretică, în condițiile în care am trecut prin dictatura comunistă de tip naționalist, asistând sau participând la cultul personalității ceaușiste.
Nu mai are importanță nici cine a fost autorul proiectului (factorul politic), nici ce partid a reprezentat el. Sau nu ar trebui să aibă. Astăzi, ca o consecință a culorii politice a inițiatorilor muzeului, guvernanții (fosta opoziție) nu acordă acestei instituții importanța și bugetul cuvenit. Totuși ea funcționează, în condiții de austeritate. Din când în când, mai poți vedea unele expoziții străine, selecție a curatorilor MNAC (sau oferte culturale avantajoase, din afară?).
Promovarea artei românești, a artiștilor români, se pare că e pe planul al doilea. Probabil că nu e definitivată încă o strategie de abordare ori o clasificare mulțumitoare a artiștilor autohtoni. Conducerea muzeului, factor subiectiv, trebuie să-și asume selecția artiștilor și proiectelor pe care le vehiculează. Polemicile din lumea artistică au dezlănțuit pasiuni violente pe tema muzeului. Există adversari declarați ai MNAC. Majoritatea artiștilor este nemulțumită de felul în care funcționează acesta. În prezent inflamarea a trecut; cred că artiștii au înțeles, finalmente, că nu este nevoie de o revoluție pentru a putea intra în expunerea muzeului de artă contemporană. Mai așteptăm.

budget to that institution. Yet it still functions, in conditions of austerity. Once in a while you can see foreign exhibitions, a selection of MNAC curators (or rather profitable cultural offers coming from abroad?).
Fostering Romanian art and the Romanian artist seems to be a secondary target. Perhaps a final strategy of approach or a classification that satisfies contemporary artists haven't yet been completed. The board of the museum, which is a subjective aspect, have to assume the selection of the artists and the projects they circulate. The clashes of opinion in the milieu of the arts have unleashed violent passions regarding the museum. There are avowed opponents of MNAC. Most of the artists are dissatisfied with the way it operates. At the moment the fervour has been appeased; I believe the artists have finally come to understand that there is no need of a revolution in order to be selected for the exhibition of the museum of contemporary art. We will wait and see.

I.K. From the very beginning, I've advocated the need for such a museum to be set up in Bucharest. The location is not the most appropriate one, and its emergence occurred without a debate or consultation with the artistic community. However, such a debate did exist in the early '90s. Moreover, when I used to work for *Arta* magazine, the editorial staff conducted a survey among artists: numerous questionnaires were filled in, containing opinions about how such a museum should be and what it should contain. The museum already had a name: MACRO. The results of the survey were to be published in an issue dedicated to the event when, for financial reasons, the magazine succumbed.
I think we should look at the positive side of things: we can consider this institution as a gift given to Bucharest, especially to the artistic community by a politician, art collector and art-lover, who was at that time the Prime Minister. It's true that what he understood by "contemporary art" was actually modern art and, as far as I've heard, both he and his wife were displeased with the opening exhibitions. Perhaps the fact that the respective person lost the elections (which were held shortly after the opening of the MNAC) was ultimately to the benefit of the museum. I believe that if the museum hadn't opened when it did then Bucharest ultimately would not have had a museum of contemporary art many years from now. There's no denying that the interest in contemporary art and artists from Romania has increased to a certain extent, thanks to this very museum, to its current location and to the controversies that its emergence has generated.
I don't see a special relevance in my presence in Ruxandra Balaci's exhibition. I've also written in a text for the catalogue of the exhibition but generally this particular building hasn't been of a particular interest to me, with the exception of a subREAL project. It has though been the background for some of my pictures however never did it represent the subject of any of them.
Referring to the curatorial program of this institution during its first two years, my opinions have more nuances. I think the role of recipient of international exhibitions has been successfully carried out up until the present day, most of these events having succeeded in keeping a high ranking. Thus the museum fulfils its educative purpose and contributes to the dissemination of contemporary artistic language amongst the public of Bucharest. Unfortunately, as for the promotion of Romanian contemporary art at home and abroad, I haven't witnessed many initiatives, or a coherent program. I think the museum should get more involved in the publishing of information about Romanian art and artists. One of the major handicaps of Romanian contemporary art is the lack of punctual theoretical works, of case studies about Romanian artists, groups or artistic movements, assessed and placed in an international context. These materials should be translated into languages of wide circulation and distributed in the international network of bookshops and libraries. The museum might achieve this aim at least partially, through the curatorial strategy and the catalogues attached to its exhibitions. Other institutions like the Ministry of Culture or the Romanian Cultural Institute should probably do the rest.

D.M. The Palace of Parliament (one of the many names under which it is known) is the most prominent building in Romania, whether we like it or not. Selecting this location for the National Museum of Contemporary Art doesn't seem so unfortunate a choice today, a few years after its opening, as was initially thought by all the factions, including the board of the museum itself. The location of the MNAC stopped representing a bone of contention as soon as it became obvious that all the drawbacks - distance, poor signposting, X-ray scanning of visitors and their personal belongings, the fact that although located within the Parliament building it is still in “the middle of nowhere” - were compensated for by what was offered inside (the artistic programme, works and artists); overnight the museum became the “coolest place in town”.
The conflict itself was extremely beneficial to the Romanian art scene, serving to highlight its very existence. We also shouldn't ignore the fact that the very people who took the most resolute stand against the whole “business” were also those that benefited the most from it… all part of the “strategy” of their hostility.
At the level of the institution itself, the situation remains tense for reasons such as: selecting people only from the top of the pyramid, the style of management and administration, the inability of representing the entire Romanian artistic spectrum, the lack of transparency, the absence of a coherent strategy. Since it is still a museum “in progress”, all this should be regarded as a normal part of the “normalisation” of Romanian society; institutions from around world, far more prestigious than the MNAC, are also not spared these phenomena.
The significance of my participation in the opening exhibitions had of course nothing to do with its title, which, as it happens, was badly chosen. The admiration, hate or disgust engendered by this building, which still operates at the level of the individual and in the “collective subconscious”, are not substantiated in the artistic approach to the subject. The motive power was actually the building itself, around which all this acquired significance in Romanian art over the last quarter century (fortunately or unfortunately?), even if a large number of people are under the impression that things are completely different. My work is part of a larger project entitled *DIVIDED,* and its name *Les enfants de Ceaușescu et de George Soros* explains more clearly this context and the fact that there couldn't be a more suitable exhibition space.

I.K. Am fost de la început unul dintre susținătorii necesității existenței unui astfel de muzeu în București. Locația nu este cea mai fericită, iar apariția sa nu a fost rezultatul unei dezbateri și consultări cu comunitatea artistică. O astfel de dezbatere a existat totuși la începutul anilor '90. Mai mult, pe vremea când încă lucram la revista Arta, redacția a făcut un sondaj în rândul artiștilor: s-au completat numeroase chestionare cu păreri referitoare la cum ar trebui să fie și ce să conțină un astfel de muzeu. Muzeul avea deja un nume: MACRO. Rezultatele anchetei urmau să apară într-un număr de revistă dedicat când, din motive financiare, revista a sucombat.
Eu cred că trebuie privită partea plină a paharului: putem considera această instituție un cadou dat Bucureștiului, și mai ales comunității artistice, de către un politician, colecționar și iubitor de artă, ajuns prim-ministru. E drept că ceea ce înțelegea acesta prin "artă contemporană" era de fapt artă modernă și, din câte am auzit, atât el cât și soția sa au fost neplăcut impresionați de expozițiile de la deschidere. Probabil faptul că respectivul a pierdut alegerile (ce au urmat la scurt timp după deschiderea MNAC), a fost până la urmă spre norocul muzeului. Convingerea mea este că dacă muzeul nu s-ar fi deschis atunci, în acea conjunctură până la urmă favorabilă, mulți ani de acum înainte Bucureștiul nu ar fi avut un muzeu de artă contemporană. Nimeni nu poate nega că interesul pentru arta și artiștii contemporani din România a crescut, într-o oarecare măsură, tocmai datorită acestui muzeu, a locației în care se afla și a polemicilor pe care apariția sa le-a generat.
Nu atribui o semnificație specială participării mele în expoziția Ruxandrei Balaci. După cum am scris și într-un text din catalogul expoziției, cu excepția unui proiect subREAL, clădirea respectivă nu m-a preocupat în mod deosebit însă ea a apărut de mai multe ori ca fundal în unele din fotografiile mele. Niciodată însă nu a constituit subiectul vreuneia dintre ele.
Referitor la programul pe care l-a avut această instituție în cei doi ani de la deschidere, am opinii mai nuanțate. Cred că funcția de recipient pentru expoziții internaționale este destul de bine îndeplinită, majoritatea acestora reușind să țină ștacheta la un nivel ridicat. Muzeul se achită astfel de rolul său educativ și contribuie la diseminarea limbajului artistic contemporan în rândul publicului bucureștean. Din păcate, în ce privește promovarea artei contemporane românești în și în afara țării, nu am văzut prea multe inițiative și nici un program coerent. Cred că muzeul ar trebui să se implice mai mult în publicarea unor materiale despre artă și artiștii români. Unul dintre handicapurile artei contemporane românești este lipsa lucrărilor teoretice punctuale sau de sinteză despre artiști, grupări sau curente artistice românești, evaluate și situate într-un context internațional. Aceste publicații ar trebui traduse în limbi de circulație și difuzate în rețeaua de librării și biblioteci internaționale. Prin strategia curatorială și cataloagele care însoțesc expozițiile, muzeul ar putea să facă lucrul acesta, măcar parțial. Alte instituții cum ar fi Ministerul Culturii sau Institutul Cultural Roman ar trebui să facă probabil restul.

D.M. Palatul Parlamentului (una din multele titulaturi cunoscute) este cea mai vizibilă clădire din România, chiar dacă ne place sau nu acest lucru. Alegerea acestui loc pentru Muzeul de Artă Contemporană nu mai pare, la câtiva ani de la înființarea lui, un fapt atât de nefast cum se afirma inițial în toate taberele, inclusiv în cea a conducerii muzeului. Locația MNAC a încetat a mai fi un punct de discordie de îndată ce a devenit evident că toate neajunsurile - distanța, proasta semnalizare, controlul X-ray al vizitatorilor și al obiectelor personale, faptul că deși aflat în clădirea parlamentului se găsește totuși în *the middle of nowhere* - sunt compensate de ceea ce se oferă în interior (program, lucrări și artiști), muzeul devenind peste noapte cel mai *cool place in town.*
Polemica în sine este un lucru extrem de pozitiv pentru scena artistică românească, făcând chiar dovada existenței ei. Nu trebuie neglijat în același timp nici faptul că persoanele care au contestat cel mai intens întreaga "afacere" au profitat cel mai mult de pe urma ei, fapt ce face parte din însăși "strategia" contestării.
La nivelul instituției în sine lucrurile rămân tensionate în continuare datorită unor factori ca: alegerea persoanelor din vârful piramidei, modul de conducere și administrare, incapacitatea de a reprezenta întregul spectru artistic românesc, lipsa de transparență, lipsa unei strategii coerente. Fiind încă un muzeu *in progress,* toate acestea ar trebui să intre în parametrii normali pe măsura "normalizării"" societății românești, instituții mult mai prestigioase din lume nu sunt scutite de astfel de fenomene.
Semnificația participării mele la expoziția inaugurală nu are legătură, evident, cu titlul ei, extrem de nefericit de altfel. Sentimentele de admirație, ură sau dezgust stârnite de această clădire, ce mai funcționează încă la nivel individual și în "subconștientul colectiv", nu au fundament în abordarea artistică a subiectului. Motorul principal a fost clădirea în sine, în jurul căreia gravitează (din nefericire sau fericire?) tot ce s-a implantat semnificativ în arta românească în ultimul sfert de secol, chiar dacă multă lume trăiește cu iluzia că lucrurile stau cu totul altfel. Lucrarea mea face parte dintr-un proiect mai vast intitulat *DIVIDED*, titlul ei, *Les enfants de Ceaușescu et de George Soros,* explică mai bine contextul și faptul că un loc mai adecvat de expunere nu poate exista.

Interview with Călin Dan

Raluca Nestor: *Taking into consideration that you were the curator for some of the most remarkable events promoting the new technologies in the '90s ('93 - «Ex Oriente Lux», '94 - «010101…») and that you've witnessed the shock of the new media upon the Romanian art, how do you acknowledge the relation between the Romanian contemporary artists and these media at the turn of the third millennium?*

Călin Dan: I don't think there ever was a shock of the new media in Romania; the shock either destroys, or transforms, whereas with respect to the media regarded as "new" in the '90s, the Romanian culture took its own course, a primarily traditional one in my view. Statistically, the local culture continues to be the culture of the traditional media, where the public has a propensity for painting, a culture where the control over public opinion is still held by the means of expression and thinking patterns of the previous century. Still, the new media have been absorbed by certain circles and have become operational tools.

Ex Oriente Lux was a highly successful exhibition, if I were to think that more and more artists started working with the video on a regular basis after that event. Nevertheless, I wouldn't be that naïve in thinking that it was on account of the exhibition that things development in such way. We probably hastened an effort of synchronization that could already be felt, but fortunately, I don't think we changed the natural course of things.

In the exhibition *010101…* I was like Monsieur Jourdain who made prose without knowing - by just speaking, as I was promoting relational art while totally unaware that such a thing was already out there. My ambition, though idealistic, was to urge the artists towards the sphere of the social and implicitly question their choices of language and their structures of thought. The project itself was interesting and it is no mere accident that one of my favourite films, *RA,* deals with it. On the other hand, the exhibitions didn't echo in the work methods and conceptual ambitions of the artistic community (not even in the case of the participants), unlike in the case of *Ex Oriente…* Relational art doesn't represent a domain of interest in Romania even if compared with photography or video. Of course things have changed a little lately, as professional discourses have emerged in this respect (Bejenaru, Croitoru, Nancă a. o.), however I don't believe they were essentially influenced by *010101…,* but rather by the tendencies manifest on the international scenes. Where, I must add, relational art has gained a tiresome high ranking.

R.N. *Please give some more details on the movie that you've mentioned: «Ra»…*

C.D. *RA* developed from my ambition of turning *010101…* into a process and not an exhibition. According to a preliminary agreement, the artists enjoyed the financial and logistic aid of the International Centre of Contemporary Art in order to carry out their activities in contingent and marginal spheres; the projects were to be assessed in their framework and presented to the public there. Thus whoever worked with the Rroma community in a village in Transylvania had to produce a work there, for the local audience; whoever worked with the workers in a bankrupt factory in Oradea did the same. The only unifying feature between these projects and the public of Bucharest was a documentary I made along with a multimedia installation designed together with a team of experts. The event at the Romanian Peasant's Museum was an overlapping of informational layers sorted out by means of the media, where the artist's discourse didn't appear directly. Out of the initial 17 projects, I kept for the autonomous film version the 9 which I thought to be the most representative both artistically and socially. The film endures almost disquietingly even today, not only due to its retrospective assets, but also because of some active elements; 12 years following those particular events, the Bucharest in Iosif Király's project or the villages of impoverished Rroma in Marcel Bunea's project are still out there, proving that the real Romania still works according to other dynamics than the ones we perceive on the surface.

The film (awarded with the Bonn Videonale's prize in 2001) was successful not only because of the social uncommon it puts forward, but rather due to the fact that it deals with a contingent society, constantly placing between it and the onlookers the strange figure of an artist - a troublesome character, sometimes accidentally amusing, who always opens an unexpected perspective on the matters at hand.

R.N. *Was the Aesthetics of Poverty that characterized the implementation and practice of new media and new technologies during the '80-'90s determined by the precarious life-styles and the conceptual isolation of Romania, or were there also other motivations involved?*

C.D. When I wrote the text you are mentioning (published in the catalogue of the exhibition *Experiment,* Bucharest 2006) I was disturbed by the informational and technological crisis that Romania was faced with for so many decades. Today however, judging from a wider context, I realize that there had been some advantages there to acknowledge, in the sense that the fewer means, the better. If you are constrained by social, political, economic or religious circumstances, you have the chance of overcoming hindrances and it's a lot easier to take on a direction. I don't want to idealize the period of the '70-'80s, which was at least dismal at the individual level for millions of people, yet I want to state that it is easier for an artist to work in an unfriendly context, the most difficult moment in this profession (and for the human condition as well) being when one is faced with a choice. When everything is possible, it is very hard to come up with the right attitude and to obtain that on-the-edge discourse you need to deliver to your public. Therefore I can say now that the poverty of means was to the benefit of the generations operating at that time, which had no trouble in forming a distinct identity and (very important) connecting conceptually with the international scenes. The drama came about in the 90s when, though the

Interviu cu Călin Dan

R.N. *Având în vedere că ați fost curatorul unora dintre cele mai semnificative evenimente expoziționale de promovare a noilor tehnologii în anii '90 ('93 «Ex Oriente Lux», '94 «010101...») și ați fost martorul șocului noilor medii asupra artei românești cum apreciați evoluția relației artistului român contemporan cu aceste medii la începutul mileniului trei?*

C.D. Nu cred că a existat un șoc al noilor media; șocul ori distruge, ori transformă, pe când în relație cu mediile considerate “noi” în anii '90 cultura românească și-a văzut de drumul ei, un drum după părerea mea predominant tradițional. La nivel statistic, cultura din România este în continuare o cultură a mediilor tradiționale, unde publicul iubește cu precădere pictura, o cultură în care controlul opiniei îl dețin încă mijloace de exprimare și tipare de gândire care aparțin secolului trecut. Mediile noi au fost absorbite în anumite cercuri și au devenit cu timpul medii convenționale de operare.
Ex Oriente Lux a fost o expoziție de mare succes, dacă mă gândesc că după acel eveniment tot mai mulți artiști au început să lucreze în mod curent cu video. Pe de altă parte nu aș fi atât de naiv încât să cred că datorită acelei expoziții lucrurile au evoluat astfel. Probabil că am accelerat un efort disperat de sincronizare care se făcea simțit oricum, însă nu cred că am schimbat, din fericire, cursul firesc al lucrurilor.
În expoziția *010101...* am fost ca Monsieur Jourdain, făceam artă relațională fără să fi știut la ora aceea că există așa ceva. Ambiția mea, nerealistă cred, a fost să îi forțez pe artiști către zona socialului, și implicit sa le pun sub semnul întrebării opțiunile de limbaj și structurile de gândire. Proiectul în sine a fost interesant și nu întâmplător unul dintre filmele mele la care țin, *RA,* se ocupă de el. Pe de altă parte, expoziția nu a reverberat în câmpul de preocupări și procedee al comunității artistice (nici măcar în cazul participanților), cum s-a întâmplat cu *Ex Oriente...* Arta relațională nu constituie, nici chiar în comparație cu fotografia sau video-ul, un sector de importanță în România. Desigur lucrurile s-au mai schimbat în ultima vreme, au apărut discursuri profesionalizate în acest sens (Bejenaru, Croitoru, Nancă etc.) care însă nu cred că au fost influențate neapărat de *01010...* ci de ceea ce se întâmplă pe plan internațional. Unde, trebuie să adaug, arta relațională a căpătat în ultimul deceniu o poziție dominantă obositoare.

R.N. *Dați câteva amănunte despre filmul pe care l-ați pomenit: «Ra».*

C.D. *RA* s-a născut din ambiția mea de a face din *010101...* un proces și nu o expoziție. Conform unei înțelegeri prealabile, artiștii se bucurau de suportul financiar și logistic al Centrului Internațional de Artă Contemporană pentru a lucra în zone problematice și marginale, proiectele urmând să fie valorificate în perimetrul de lucru și adresate publicului de acolo. Deci cine a lucrat cu populația rromă a unui sat transilvănean trebuia să aibă o lucrare acolo, cu asta proiectul încheindu-se; cine a lucrat cu muncitorii dintr-o fabrică falimentară din Oradea - la fel. Singura trăsătură de unire între aceste proiecte și publicul din București era un documentar făcut de mine și o instalație multimedia realizată cu o echipă de specialiști. Evenimentul de la Muzeul Țăranului Român era deci o suprapunere de straturi informaționale filtrate mediatic, în care discursul artistului nu apărea nemijlocit. Din cele 18 sau 19 proiecte am reținut pentru versiunea filmică autonomă doar 9, care mi s-au părut mai reprezentative atât din punctul de vedere artistic, cât și - mai cu seamă - din cel social. Filmul rezistă în mod aproape îngrijorător și azi, nu numai datorită unor calități retrospective cât și datorită unor elemente încă active; după 12 ani de la evenimentele cu pricina, Bucureștiul așa cum era filmat în proiectul lui Iosif Király sau satele de țigani pauperi din proiectul lui Marcel Bunea sunt în continuare prezente, ceea ce dovedește că România profundă funcționează după alți timpi decât cei percepuți de noi la suprafață.
Filmul (distins cu premiul Videonale Bonn în 2001) a avut cred succes nu atât datorită insolitului social cât datorită faptului că privește către o societate problematică, punând în permanență între privitori și aceasta figura insolită a unui artist - personaj incomod, problematic, care deschide o perspectivă neașteptată și uneori involuntar amuzantă.

R.N. *Estetica sărăciei practicată între anii '80-'90 în România privitor la noile medii și implementarea noilor tehnologii a fost determinată în exclusivitate de condițiile precarității vieții și a izolării conceptuale ori a existat și o motivație estetică?*

C.D. Când am scris textul la care te referi (Catalogul expoziției *Experiment,* 2006) eram frustrat de criza informațională și tehnologică în care s-a aflat România timp de atâtea decenii. Acum însă, gândind într-un context mai larg, îmi dau seama că au existat acolo anumite avantaje, în sensul că mijloacele mai puține te ajută. Dacă ești constrâns de împrejurări sociale, politice, economice, religioase, ai șansa unor bariere cu care te poți război și ți-e mult mai ușor să îți găsești o direcție. Nu vreau să idealizez perioada anilor '70-'80, penibilă cel puțin pe plan personal pentru milioane de oameni, vreau doar să spun că este mai ușor să operezi ca artist într-un context advers, cel mai dificil în această meserie (dar și în condiția umană) fiind momentul alegerii. Când totul este posibil e extrem de greu să găsești tonul just și să obții acel discurs tăios de care e nevoie pentru a aduce ceva nou publicului tău. Până la urmă poverismul producției artistice a anilor '70 a fost benefic pentru generațiile care au operat atunci și care în acest fel și-au găsit mai lesne o identitate distinctă și (foarte important) aproape sincronă cu ce se întâmpla în lume. În mod tipic drama a survenit mai târziu, când deși s-a deschis ușa către infinite posibilități, foarte puțini au reușit să treacă prin ea mai departe. Dintre artiștii activi în anii '70-'80 în România doar câțiva au supraviețuit până azi, și acelora nu pot decât să le admir longevitatea și perseverența, deoarece nu cred că e cu nimic mai simplu să fii artist acum decât era atunci. E, cred eu, la fel de complicat dar din alte motive.

door had been open to (apparently) endless possibilities, very few managed to walk through it. Only some of the artists who were active in the '70s-'80s have survived up to this day, and I cannot but admire their endurance and determination, since I think that nowadays it isn't easier to be an artist than it was at that time. The way I see it, it is as difficult now as it was then, yet for other reasons.

R.N. *What made you give up the status of theoretician in favour of being an artist?*

C.D. I've never been a theoretician, really. I used theory only when the subject I had to write about was boring. Between 1976 and 1990, too long a period, I was a disciplined soldier who wrote about the visual arts in Romania for various outlets. The topic was hardly ever interesting, but the activity was, at least for me, much more entertaining than other alternative (the history of Romanian art, be it ancient or modern); at least I had the opportunity of working with living people.
After 1990, I wrote mainly for the readership abroad, where I felt the feasibility of the Romanian visual culture had to be tested. But I quickly got to realize that neither the status of writer about Romanian art, neither the one of Romanian curator was to offer me satisfaction in the long run, due to some constraints that were holding back both me and the particular topic. The artistic career I was developing alternatively offered me at least the benefit of a relative autonomy, as I was to make the choices, and to take on responsibility for any failure. Thus it wasn't too difficult for me to decide what path to take. There followed a series of favourable professional concurrences, the opportunity to artist-in-residence in Berlin and elsewhere, my moving to Holland - all that changed the situation radically.

R.N. *How can you account for the halt to the publishing of the «Arta» magazine which you ran in the early '90s? What was the deciding factor?*

C.D. The Arta magazine disappeared due to a historical necessity. Publications on visual arts are anyway a contingent matter which I think is related to a kind of discursive culture on the verge of extinction. The magazines that managed to outlive the complicated '90s (that were not complicated in the case of Romania only, as we might remember) have developed different strategies from the ones applying ten or twenty years ago. And the most successful ones are aiming at becoming cultural institutions transgressing the domain of the visual arts, and more significantly, transgressing the print medium.
Arta was a dinosaur born in 1953 that has been serving for almost 40 years a closed structure - the artistic community in Romania, namely the producer, financer and - hypothetically speaking - the consumer of this product. Due to this limited circuit, it was almost impossible to draw the publication out of the context where it first originated and which was still trying to withhold it, out of inertia if not interest. And hard as we, a group of enthusiasts, might have tried it in the early '90s the drawing out couldn't be operated. It was a good thing in the end that, using violence for their petty purposes, UAP (an organization inherited from the Stalinist period, surviving to this day) and the Ministry of Culture worked together to make the publication disappear. The immediate reasons are now much less interesting than the wider logic of the moment: there was no reason left for the magazine to exit any more, since it had no public and no purpose. The Romanian art at the beginning of the '90s was animated by a couple of dozen people conducting interesting works and who could communicate with each other and with their public (hardly a few in those troubled times) on the phone, with no need of a magazine for that matter.
When highlighting some major trends from the past decades (an objective we tried to meet within the same group of enthusiastic editors), we encountered another irreversible reality that hasn't changed too much in the meanwhile: the absence of skilled writers, qualified in the visual phenomenon. Within this constellation of factors the deciding one is of no importance any more: the way I recall it, the UAP forced us out of the last office in order to put it to the use of a painter.
What's relevant for the small history of the '90s is the fact that this theatrical ending marked the beginning of a sustained international career for subREAL. When the UAP's employees came to retrieve the "inventory" from the editorial office, we were flabbergasted to realize that the hundreds kilograms of photos making up the magazine's collection didn't belong to anyone, therefore we were advised to throw it all away.
But we decided to do something else: Mihai Oroveanu helped us, supplying a truck and some workers in order to carry the boxes to the studio I was then sharing with Iosif Király. From there the Art History Archive project was travelling to be developed at Künstlerhaus Bethanien, and what followed is history…

R.N. *What determined you to create the latest version of the character of Pacala (sort of local buffoon, comparable to Tijl Uilenspiegel from the Flemish / German literatures) in «Sample City», on show at the National Museum of Contemporary Art towards the end of 2005? What is its significance in the background of post-communist Romania, and why do you label this character as "migrating architecture"?*

C.D. The character in *Sample City* belongs to a private area of my biography, he is a mediator between me and the city of Bucharest on the one hand, and between me and the people to whom I wanted to tell a couple of things about this city, on the other. Bucharest, the way it was shot in 2003, is the product of the post-communist regime to a certain extent, but also the result of a much older historical process. It is a city whose location is a historical ludicrousness that generated an endless string of demolitions and restorations (either determined by the social-political factor, or naturally caused). The '70-'80s brought about the ultimate coronation of this process: the violent destruction of the historical centre and the construction of

R.N. *Ce v-a determinat să schimbați condiția teoreticianului pe cea a artistului?*

C.D. Eu nu am fost niciodată un teoretician, m-am folosit de teorie atunci când mă plictisea subiectul despre care trebuia să scriu. Am fost un soldat disciplinat care a scris despre artele vizuale din România între 1976 și 1990, o perioadă prea lungă. Subiectul nu era decât în rarisime ocazii interesant dar activitatea era, pentru mine cel puțin, mai amuzantă decât alternativele (istoria artei românești, vechi sau moderne); aveam cel puțin avantajul de a opera cu oameni vii.
Din '90, chiar dacă am scris despre arta din România, am făcut-o numai pentru publicul din străinătate, unde simțeam că trebuie verificată viabilitatea culturii vizuale din țară. Am realizat însă repede că nici poziția de scriitor despre arta din România, nici cea de promotor / curator al acesteia prin intermediul expozițiilor tematice sau conjuncturale nu sunt sortite să îmi aducă o satisfacție pe termen lung, din cauza unor limitări care mă caracterizau deopotrivă pe mine și subiectul în cauza. Cariera artistică pe care o continuam în paralel oferea cel puțin avantajul unei autonomii relative, opțiunile erau ale mele, eșecurile mă priveau. Deci nu mi-a fost greu să decid că asta e calea de urmat. Au fost apoi și o serie de coincidențe profesionale favorabile, posibilitatea de a lucra în rezidențe la Berlin și aiurea, plecarea mea în Olanda; toate astea schimbând fundamental lucrurile.

R.N. *Cum vă explicați încetarea editării revistei «Arta» la conducerea căreia vă aflați la începutul anilor '90? Cine a fost factorul de decizie?*

C.D. Revista Arta a dispărut dintr-o necesitate istorică. Publicațiile despre artele vizuale sunt oricum un produs problematic și care cred că ține de un tip de cultură discursivă pe cale de dispariție. Revistele care au supraviețuit diverselor șocuri din anii '90 (care nu au fost complicați doar în România, nu?) au strategii diferite față de cele de acum zece, douăzeci de ani, cele mai interesante căutând să devină instituții de cultură care transgresează domeniul artelor vizuale, mai important, care transgresează mediul tiparului.
Revista Arta era un dinozaur născut în 1953 și care a servit încă până în 1993 o structură osificată - comunitatea artistică din România, care era producătorul, finanțatorul și - ipotetic - consumatorul acestui produs. Datorită unei traiectorii atât de limitative era aproape imposibil de extras acea publicație din contextul care o produsese și care căuta să o țină captivă în continuare, din inerție dacă nu din interes. și oricât ne-am străduit noi, un grup de entuziaști, între anii '90 - '93, practic acea extragere nu s-a putut opera. Până la urmă mi s-a părut o binefacere faptul că în mod brutal, și din motive de interes meschin, UAP și Ministerul Culturii au colaborat la dispariția acestei publicații. Motivele imediate sunt neinteresante față de logica mai largă a momentului: această revistă nu-și mai găsea rostul de a exista, nu avea un public și nu avea un obiect. Arta românească la începutul anilor '90 era dinamizată de câteva zeci de persoane care produceau lucrări interesante, și care puteau comunica între ele și cu publicul lor (deloc numeros în acea perioadă tulbure) la telefon, neavând nevoie de o revistă pentru asta.
Valorificarea momentelor importante din deceniile precedente (o necesitate pe care am încercat să o acoperim în același interval de entuziasm) se lovea de o altă realitate inconturnabilă și care nu s-a alterat prea mult între timp: lipsa unei clase competente de scriitori avizați despre fenomenul vizual. În această constelație factorul de decizie nici nu mai contează atât de mult, din câte îmi amintesc UAP a expulzat revista din ultimul său sediu pentru a-l da unui pictor spre folosință.
Relevant pentru mica istorie a anilor '90 este faptul că acest final dramatic a marcat începutul unei cariere internaționale susținute pentru subREAL. Când funcționarii UAP au venit să își recupereze "inventarul" din redacție, am constatat cu stupoare că sutele de kilograme de fotografii care alcătuiau colecția revistei nu aparțineau nimănui, drept care am fost sfătuiți să le aruncăm. Noi am decis altfel, Mihai Oroveanu ne-a ajutat cu un camion și niște muncitori să ducem cutiile la atelierul pe care Iosif Király și cu mine îl împărțeam atunci undeva pe lângă Piața Amzei, a urmat proiectul Art History Archive dezvoltat la Künstlerhaus Bethanien, apoi se știe ....

R.N. *Ce v-a condus la elaborarea personajului Păcală de tip recent din proiectul «Sample City» expus la Muzeul Național de Artă Contemporană la finele lui 2005? Care este semnificația sa în contextul României postdecembriste și de ce îl numiți arhitectură migratoare?*

C.D. Personajul din *Sample City* aparține unei zone intime a biografiei mele, el intermediază între mine și orașul București pe de o parte, între mine și oamenii cărora vreau să le spun ceva despre acest oraș, pe de alta. Bucureștiul, așa cum l-am filmat în 2003 e într-o oarecare măsură produsul perioadei de după decembrie '89 dar este și produsul unei istorii mult mai vechi. E un oraș al cărui amplasament e o aberație istorică ce a generat un șir continuu de demolări și refaceri (fie determinate socio-politic, fie declanșate natural). Anii '70 - '80 au adus încununarea acestui proces absurd. Distrugerea brutală a centrului vechi, ridicarea clădirii aceleia incredibile au eternizat într-un fel personalitatea problematică a Bucureștiului. Deci caracterul care deambulează prin oraș cu ușa în spinare aparține unei filiații îndelungate și are mult mai puțin de-a face cu perioada postdecembristă, excepție făcând faptul că această perioadă nu a făcut la rândul ei decât să confirme problemele orașului și nu să le ușureze, să le vindece.

R.N. *De ce ați ales print-uri de mari dimensiuni pentru seria «Sample City»?*

C.D. Pentru mine fotografia este un instrument de lucru, prin care îmi fixez ideile, care mă ajută să explorez contexte noi. Deși caut să îmi impun pe cât posibil o disciplină conceptuală în felul cum folosesc aparatul de fotografiat, asta nu mă duce neapărat către o finalitate obiectuală. Nu privesc fotografia ca pe un produs finit, și probabil de aceea caut modalități alternative de expunere. Când lucram la expoziția personală de la Kalinderu

that amazing building (Casa Poporului) have somehow reinforced Bucharest's contingent nature. Therefore the character who wanders the streets with the door on his back is the descendant of a tradition going back for centuries and is less related to the post-communist era, except the fact that this era did nothing but contribute its share to underpin the problems of the city instead of easing and solving them.

R.N. *Why did you choose large-scale prints for the «Sample City» series?*

C.D. For me photography is a working tool, by means of which I shape my ideas and explore new situations. Though I aim towards a self imposed conceptual discipline in the way I use the photo-camera, that doesn't necessarily lead me to an objective outcome. I don't regard photography as a finite product, and that is probably why I am constantly looking for alternative means of representation and display. While preparing my solo show at Kalinderu MediaLab I was challenged by what was at that time the beginning of a far-fetched process of scrawling ad banners on the façades of Bucharest. It was fun to use the same language in order to return to the city an image of itself that has nothing to do with the inflated optimism of advertisement, but depicts an anti-propagandistic reality.

R.N. *What can you say about «Happy Doomsday!» The project made in association with V2_Lab? Is it about an interactive game, a war machine, a metaphor carrying artistic, historic, and scientific or pop art connotation, or are we faced with playing a computer game?*

C.D. *Happy Doomsday! i*s a neo-baroque project I would say, therefore it was designed to include all these possibilities from the very beginning. I now feel very detached from that project. In my opinion, the digital art and the phenomenon of interactivity are encompassed in the last decade of the past century. Today the digital art has been marginalized by a society oriented towards consumerism, whose major strategies are the storage and fast circulation of data as goods to such extent, that it is quite hard for me to predict the capacity of these media to regain autonomy by means of the artistic discourse. I don't think that the net-art or the interactive installations of the '90s are still vindicated today, ontologically speaking, the zeitgeist is changed. The non-linear media became instruments used mainly for video editing, for music production, for generating a flash-page, they are toolkits of our daily trade. The aesthetic autonomy of the digital media, apparently legitimized during the previous decade, was (perhaps still apparently) cancelled due to the changes over the last years.

R.N. *«Monuments and Ruins» (first presented at "Galeria Nouă" in March-April 2006 within the solo exhibition Something old, something new, something borrowed and something blue) is an ironic look upon the surrealist-ridiculous relationship between consumerist products like black beans, spaghetti, wine, beer, and the names displayed on their labels, corresponding to celebrities from the domain of art or politics. Can you identify a connection with subREAL projects built around Romanian traditional food products («The Food Store», «Draculaland»)?*

C.D. A parallel is possible to draw of course, as it is all about what people buy in order to eat, after all. But I think there is a long way from *The Food Store* to *Monuments and Ruins,* along with a change of perspective. When we made *The Food Store* in 1990 I personally hadn't had yet the revelation of the supermarket as institution. Therefore, when I look back, the installation and the event were a naïve attempt (easy to assimilate as nostalgia) of saying "farewell!" to a tyrannical past which we abandoned without imagining what the future had in store for us - that oppressive machinery of the mall, which has become the predominant "culture" in the meanwhile. The poor means of expression in *The Food Store* where highly politicized, whereas *Monuments and Ruins* contains a blasé ironic tone towards phenomena that have progressively become part of our superficial hedonistic nature: branding and marketing in particular.

R.N. *Can you demystify what was the new, the old and what did you borrowed in the case of the exhibition at "Galeria Noua" mentioned above?*

C.D. The elements I was operating with were old: the video material was produced between 1991 and 2000, with an analogue video camera HI8, which actually I've stopped using ever since; the products photographed for *Monuments and Ruins* were collected in time, starting with 1995 when I moved to Holland and began to wander around stores as if they were some outlandish museums. I was fascinated and intrigued at the same time; I would spend hours shuffling through the shelves, reading labels, dreaming of people, places, events. It was a brave new world for me, with its particular convolution.
Coming back to the title of the exhibition, new was - at least for me - the way in which I contextualized these elements. Borrowed were the two sofas taken from the Odeon theatre for lounging the audience of the two movies - *Pas (de deux)* and *Jukebox …*

MediaLab am fost provocat de ceea ce era atunci doar începutul unui proces de lăbărțare deșănțată a reclamelor pe fațadele din București. Mi s-a părut amuzant să folosesc același limbaj pentru a-i returna orașului o imagine despre sine care nu are nimic de-a face cu publicitatea triumfătoare, ci vorbește despre o realitate antipublicitară.

R.N. *Ce puteți spune despre proiectul «Happy Doomsday!» realizat în colaborare cu V2_Lab? Este vorba despre un joc interactiv, o mașină de război, o metaforă cu încărcătură artistică, istorică, științifică sau pop, ori ne aflăm în fața unui joc de-a jocul?*

C.D. *Happy Doomsday!* este un proiect neo-baroc, aș zice, drept care el includea în mod deliberat și de la început toate aceste posibilități. Mă simt foarte departe de acel proiect acum. Arta digitală, fenomenul interactivității aparțin, cel puțin din punctul meu de vedere, ultimului deceniu al secolului trecut. În momentul de față cultura digitală este atât de asimilată civilizației momentului, orientată spre consum, spre stocarea și vehicularea rapidă a informației și a bunurilor, încât mi-a destul de greu să văd, cel puțin acum, capacitatea acestor medii de a se autonomiza în discurs artistic. Nu mi se pare că net art-a sau instalația interactivă din anii '90 își mai găsesc justificarea ontologică acum și nu mi se pare că mai există, ca atunci, locuri și / sau grupuri care produc lucruri interesante în suport digital. Mediile non-liniare au rămas niște instrumente pe care le folosim când edităm video, când facem muzică, când generăm o pagină în flash, sunt lucruri pe care le ținem în sertar și cu care ieșim, ca și cu trusa de scule, ca să construim altceva. Autonomia estetică a mediilor digitale, validată aparent în deceniul trecut, a fost (poate tot aparent) invalidată de evoluțiile din ultimii ani.

R.N. *Puteți identifica în lucrarea «Monuments and Ruins» (o privire ironică asupra legăturii suprarealist-ridicole dintre produsele consumiste și numele exhibate de etichetele lor, corespunzătoare unor celebrități din artă sau politică), pe care ați prezentat-o la Galeria Nouă în perioada martie-aprilie 2006 în cadrul proiectului Something old, something new, something borrowed and something blue, o conexiune cu proiecte subReal ca «Alimentara», «Draculaland», construite în jurul produselor tradiționale românești?*

C.D. Sigur, paralele se pot face, până la urmă e vorba despre ceea ce cumpără omul ca să mănânce. Dar cred că de la *Alimentara* la *Monuments and Ruins* este un drum lung și o modificare de percepție. În 1990 când am făcut Alimentara nu avusesem încă revelația supermarket-ului. De aceea, la o privire retrospectivă, instalația și evenimentul sunt pentru mine o încercare naivă (lesne de asimilat nostalgiei) de a spune “adio!” unui trecut opresiv de care ne despărțeam fără să ne putem imagina viitorul - acea mașinărie abrutizantă a mall-ului, devenit între timp “cultura” dominantă. Mijloacele sărace din Alimentara erau acut politizate, în timp ce *Monuments and Ruins* conține o ironie resemnată față de fenomene care s-au asimilat insidios naturii noastre superficial hedoniste: în speță brandingul și marketingul.

R.N. *Puteți să ne desconspirați care era noul, vechiul, și ce ați împrumutat în cadrul proiectului de la Galeria Nouă amintit mai sus?*

C.D. Vechi erau elementele cu care operam: materialul video a fost produs între 1991 și 2000, cu o cameră video analogă HI8, pe care de altfel nu o mai folosesc; produsele fotografiate pentru *Monuments and Ruins* au fost colectate în timp, începând din 1995 când m-am mutat în Olanda și am început să mă plimb prin magazine ca prin niște muzee ale derizoriului. Eram fascinat și intrigat în același timp, petreceam ore printre rafturi, citind etichete. O lume absolut nouă pentru mine, cu o complexitate numai a ei.
Întorcându-mă la titlul expoziției, nou era - sper - modul în care contextualizam aceste elemente. Iar de împrumut erau canapelele luate de la teatrul Odeon și pe care stăteau spectatorii celor două filme - *Pas (de deux)* și respectiv *Jukebox...*

Interview with Teodor Graur

Raluca Nestor: *By the end of the '80s you initiated actions based on the typology of cultivating the muscles to the detriment of the intellect. It was about the new man, indoctrinated with clichés, a product of communism. Might this typology be topical in the case of the recent man as well, in a Romania going through a permanent transition towards a hypothetical integration, with heroes like Becali, Hagi and the "manele" singers?*

Teodor Graur: In the '80s I made performances related to the communist regime under which we were living (*Europia, The Sports Complex*). The typology of the physical culture to the detriment of the spirit, as it appears in the work T*he Sports Complex* (1987), is representative for the communist ideology, "the new man" being a product of the system. Today we have stars and VIPs: Parliament Members, politicians, people from the world of football and television stars. The old "new man" was a cliché, a theoretical scheme; the ones living nowadays are real: they are successful people like Gigi Becali (he has a double standing - Parliament and football). For the artists, there is still a lot of work to be done.

R.N. *In your work you used icon-like objects - five-cornered stars, shabby blankets, pages of daily newspapers. What is the significance they carry within the installations you made?*

T.G. I've made use of the installation, as my favourite medium, in many of my projects. Various items were used more often than not: objects, paintings, pictures, ready-mades… They didn't carry a certain significance independently, but introduced a personal, Romanian, totalitarian, Eastern, European, Balkan universe as a whole.

R.N. *Did the experience you gained while you were on the teaching staff of the Bucharest National University of Fine Arts determine the experiments in the year 2000 regarding what certain critics of the time called: introducing a new aesthetics of anti-photography?*

T.G. Here is some information on my activity within the Bucharest National University of Fine Arts: I initially had a short period of probation (1991 - 1992) with the Design Department, where I had been invited by Ion Bitzan, who was the head of the Department. I did everything that could be done at that time as a first year assistant lecturer. Even at that time I would have conversations with the students of the University, trying to make them understand the domain for which they were trained. After a short break, I returned in1998 to the University delivering an alternative course of contemporary art (consisting of workshops and debates), which was optional for students from all departments. The relation (of cooperation) with the academy lasted for about two years. The street projects (*The Fountain* and *Food For Art / Art For Food*) or the protest projects (*Fine arts- Visual Arts*) go back to that period; the ideas originated in the fact that the university didn't give us the minimum support - not even the possibility of using a place on the university premises. Pictures were taken and video shootings were made; they were but mere means of documenting the action, which represented the work itself. Whatever was saved remained in the stage of "footage" (raw material) or dispersed images. We didn't aim at introducing a new aesthetics of photography, or at introducing "anti-photography". In 1999 I wanted to publish the book *STUDIO498 - a Project* (the name of the class I was working with); I had the entire necessary material ready, consisting of texts and images for a catalogue. It was never released, due to loss of funding just before the deadline. It would have completed the project.

R.N. *The project «Speaking to Europe» brought up the historical drama of the countries in Eastern Europe, isolated and abandoned for half a century. What was your approach to this project and its motivation?*

T.G. *Speaking to Europe* put forward the historical drama of the countries in Eastern Europe, isolated and abandoned for half a century. However I came to realize that, shortly after 1990, the isolation had been maintained and nothing of what we were all expecting had ever happened. Instead of landing directly in the Western paradise, we entered an endless and difficult process of transition (we had to learn this), under the rule of "leftist" leaders and political parties. Western countries contributed to this situation, biding their time and being passive, preferring to wait rather than risking to act. I thought about that when I conceived *Speaking to Europe*. It's a voice that sends signals without receiving any response. The work was included in the "East" festival held by Ileana Pintilie in Timișoara in 1993. The following year we performed it in Wuppertal, on the occasion of "The Days of Romanian Culture" (a project by Mircea Florian); there was also a third time, a few years later, at the Hungarian Centre in Bucharest, in the version *More Speaking to Europe.*

R.N. *What can you divulge about your project «La Nave Romania»? It is true that you chose to approach the topic of immigration from the ironically resigned position of the sedentary seafarer?*

T.G. At BV 47 (Venice, 1997) the Romanian curators (Dan Hăulică, Coriolan Babeți, Adrian Guță) suggested the theme of navigation - drawing on one of Babeți's texts, and we came up with the *La Nave Romania* project. The text I conceived was about navigation and Romanian people in general.

Interviu cu Teodor Graur

R.N. *La sfârșitul anilor '80 ați realizat acțiuni bazate pe tipologia cultivării mușchilor în detrimentul capacității intelectuale. Era vorba despre omul nou, indoctrinat de clișee, produs al comunismului. Nu cumva aceeași tipologie își dovedește actualitatea și în cazul omului recent al unei Românii aflate în perpetuă tranziție către o ipotetică Integrare, ai cărui eroi sunt Becali, Hagi și cântăreții de manele?*

T.G. În perioada anilor '80 am făcut acțiuni în legătură cu sistemul comunist în care trăiam (*Europia, Complex sportiv*). Tipologia culturii fizice în detrimentul spiritului, așa cum apare în lucrarea *Complex sportiv,* din 1987, este reprezentativă pentru ideologia comunistă, cu "omul nou", produs al sistemului. Astăzi, avem star-uri și vip-uri: parlamentari, politicieni, oameni din domeniul fotbalului și vedete de televiziune. Vechiul "om nou" era un clișeu, o schemă teoretică; cei de azi sunt reali: oameni de succes, ca Gigi Becali (are o dublă valență - parlament și fotbal). Este încă mult de lucru, pentru artiști.

R.N. *În lucrările dumneavoastră ați folosit obiecte icon - stele în cinci colțuri, plăpumi uzate, pagini ale unor publicații cotidiene. Care este semnificația acestora în cadrul instalațiilor pe care le-ați realizat?*

T.G. Am folosit, ca mediu predilect, în multe proiecte instalația. Erau, cel mai adesea, utilizate elemente diverse: obiecte, picturi, fotografii, *ready-made*… Acestea nu aveau fiecare o semnificație anume, dar în ansamblu introduceau un univers: personal, românesc, totalitar, est european, balcanic.

R.N. *Experiența acumulată în perioada în care ați activat în cadrul corpului profesoral al UNAB a determinat experimentele din anul 2000 cu privire la ceea ce unii critici ai vremii au numit: introducerea unei noi estetici a antifotografiei ?*

T.G. Despre activitatea mea în cadrul Universității Naționale de Artă din București: am avut un scurt stagiu inițial (1991-1992), la catedra de Design, unde mă invitase Ion Bitzan, care conducea acel departament. Atunci, am făcut tot ce se putea face, ca asistent la anul I. Încă de pe vremea aceea, discutam cu studenții din întreaga școală, încercând să-i determin să înțeleagă domeniul pentru care se pregătesc. După o perioadă de întrerupere, am revenit în 1998, cu un curs alternativ (workshop și dezbateri) de artă contemporană, la care participau, opțional, studenți din toate secțiile. Relația (de colaborare) cu academia, a durat vreo doi ani. Din perioada aceea, datează acțiunile de stradă (*Fântâna* și *Hrană pentru artă / Artă pentru hrană*), sau cu caracter de protest (*Arte plastice - Arte vizuale*); conceptele au pornit de la faptul ca universitatea nu ne-a acordat nici un minim sprijin - posibilitatea de a utiliza un spațiu în incinta școlii. S-au făcut fotografii și filmări video; acestea erau simple documentări ale acțiunii, care constituia lucrarea propriu zisă. Ceea ce nu s-a pierdut, a rămas în stadiul de *footage* (material brut) ori imagini disparate. Nu am urmărit introducerea unei noi estetici în fotografie, sau introducerea "antifotografiei". În 1999 am avut intenția să scot cartea *STUDIO498 - a Project* (numele clasei cu care lucram); pregătisem materialul necesar, texte și imagini pentru un catalog. Acesta nu a mai apărut, din cauza pierderii finanțării, la limită. Ar fi însemnat o finalizare a proiectului.

R.N. *Acțiunea «Speaking to Europe» aducea în discuție drama istorică a țărilor din est izolate, abandonate vreme de jumătate de secol. Care este atitudinea pe care ați abordat-o în cadrul acestui proiect și de ce?*

T.G. Acțiunea *Speaking to Europe* aducea în discuție drama istorică a țărilor din Europa de Est izolate, abandonate vreme de o jumătate de secol. Dar am constatat faptul că, imediat după '90, izolarea nu s-a ridicat și nu s-a petrecut nimic din ceea ce ne-am așteptat cu toții. În loc să ajungem direct în paradisul occidental, noi am intrat într-un îndelungat și greoi proces de tranziție (a trebuit să învățăm asta), sub conducerea unor lideri și forțe politice "de stânga". Țările occidentale au contribuit la această situație, rămânând în expectativă și pasivitate, preferând să aștepte, în loc de a risca acțiunea. La acest lucru m-am gândit când am conceput *Speaking…* Este o voce care trimite semnale fără a primi vreun răspuns. Lucrarea și-a găsit locul în cadrul festivalului "Est", organizat la Timișoara, în 1993, de Ileana Pintilie. În anul următor am jucat-o la Wuppertal, cu ocazia "Zilelor culturii românești" (autor Mircea Florian); a fost și un al treilea moment, peste câțiva ani, la Centrul Maghiar din București, cu varianta *More Speaking to Europe.*

R.N. *Ce puteți povesti despre proiectul dumneavoastră «La Nave România»? Este adevărat că ați ales să abordați tema emigrării de pe poziția ironic resemnată a navigatorului sedentar?*

T.G. La BV 47 (Veneția 1997), curatorii români (Dan Hăulică, Coriolan Babeți, Adrian Guță) au sugerat tema navigației - după un text al lui Babeți, și am răspuns cu proiectul *La Nave România.* În conceptul meu (text), era vorba despre navigație și despre poporul român, în general. Din câte îmi amintesc, nu era vorba despre problema emigrării. Ironia țintea tot spre occidentali, incredibil de ignoranți, în ceea ce privește România; în acest sens,

As far as I remember, it was not about the immigration issue. The irony was still aiming at the Westerners, extremely ignorant about Romania; it is in this sense that I presented Romanian people as “not a people of seafarers”, but one of harmless savages somewhere at the far end of the world, living in an unknown country. So, “the Romanians are sedentary seafarers”. They are on board the Romania ship going its way, and I concluded by quoting the title of Fellini's famous movie: “E la nave va…”

R.N. *Over1994 - 1995, along with Olimpiu Bandalac you were a member of the “Euroartist Bucharest” group. Is there any connection between the name of this movement and your favourite themes from the '80s and '90s, aiming at the conceptual isolation of the Eastern artist?*

T.G. During 1994 - 1995, I worked with Olimpiu Bandalac in the “Euroartist Bucharest” group. We decided to set up an artistic group one afternoon, when I and my colleague started to take spur-of-the-moment pictures of each other. The name, reminiscent of a sports club, had been taken from an artistic organization founded by Bandalac that resembled a similar institution belonging to a Romanian settled in Paris. It seemed suitable to me (though sketchy), because it was the best way to identify ourselves, as accurately as possible: “Euroartist Bucharest”, namely us. It was good for advertising as well, which was something we all wanted at that time.

R.N. *Were you influenced by Western artists like the British Gilbert & George or was it all about humour, ironic contemplation and the local colour when you chose the favourite techniques of the Euroartist movement - postures, lively paintings recorded as pictures-?*

T.G. The lively paintings recorded as pictures during the “Euroartist Bucharest” project sprang out spontaneously, starting from existing environmental elements. The first picture was taken in the vicinity of a truck destroyed by a fire, located in the industrial wasteland of Năbucului Street. Afterwards we looked for either symbolic or connotative locations, planning the concept of the scenario. We mostly used humour, ironic contemplation and the local colour instead of, let's say, being influenced by Western artists such as Gilbert & George, who displayed themselves as “living sculptures”.

R.N. *Why did the Euroartist initiative have such a short existence? I remember the separation occurred after your participation in the Istanbul Biennial with the sculptural photo installation «The Hero from the Carpathians», a project which was said to have had a major impact.*

T.G. And yet, “E.B.” had a much shorter existence than we had expected, despite the fact that the audience enjoyed our staged photography, and that at René Block's invitation, we participated in the 4th International Biennial in Istanbul. The same year we presented “E.B.” at Budapest Art Expo (the art fair), and with the group altogether we had an exhibition at a gallery in Apeldoorn, a small Dutch town. Neither the Istanbul Biennial, nor the other events were followed by the reactions we were expecting. Apparently, there was no impact at all. We probably didn't meet with the right people. After some differences we had had, we estimated what we were to produce and decided that we should stop there, rather than falling in decline. At the exhibition *Experimentalism in Romanian art after 1960* in 1996, when we exhibited part of the installation *The Hero from the Carpathians,* the “Euroartist Bucharest” movement no longer existed.

R.N. *Who is “the Hero from the Carpathians”?*

T.G. The installation we displayed in Istanbul included large pictures of couples of artists, ironically featured as ancient warriors (as statues on pedestals), a portrait of Ceaușescu and an eight metre high image of the Palace. The title *The Hero from the Carpathians* leaves you with an ambiguous feeling, if we were to take into account Dracula's myth, or Jules Verne's book “The Castle in the Carpathians” (which inspired subREAL's work). The hero from the Carpathians is the (Romanian) artist.

R.N. *In your opinion, are there any provisions that the artist of the 3rd millennium must fulfil and what are they? What are the threats and opportunities of this time, what does the artist have to face in order to win his battle for defining a space of freedom?*

T.G. I couldn't give an accurate description of the artist of the 3rd millennium since we are still at the beginning of the millennium and we don't know what the future holds in store for us. Maybe the artist in Romania alone… I mean still contextual.
Nowadays Romania is confronted with the implementation of the capitalist system of production, with its well-known advantages and, at the same time, disadvantages: there is no contemporary art market, nor sole traders (the insufficient number of galleries, a museum that has no budget). Speaking about the market, there is no “demand” of contemporary art, so the budget of the Ministry of Culture or of the National Cultural Fund is limited. On the other hand we live in a cultural province (far from the centre / centres). Although the Balkan region, to which our country is abruptly attached, has recently aroused the interest of certain curators (Harald Szeemann, Roger Connover, René Block) and of large international exhibitions, these are but occasional opportunities... Generally speaking, we are still out of the focus of the “game-makers” of the international scene. This means that Romanian artists are still outside the scene; they have to get in there, with the support of the Western institutions.
In this context, the artist has to meet certain demands: he must be educated, have communication skills, be informed in the domain of contemporary

îi prezentam pe români, care “nu sunt un popor de navigatori”, ca pe niște sălbatici blânzi, locuind undeva la marginea lumii, într-o țară necunoscută. Astfel, “românii sunt navigatori sedentari”. “Ei se aflǎ la bordul navei România care merge pe drumul său” și încheiam, citând titlul celebrului film de Fellini: “E la nave va…”

R.N. *În perioada '94-'95 ați activat alături de Olimpiu Bandalac în cadrul grupului “Euroartist București”. Există vreo legătură între numele ales pentru această grupare și temele dumneavoastră predilecte din perioada '80-'90, care vizau izolarea conceptuală a artistului estic?*

T.G. În perioada 1994-1995, am lucrat împreună cu Olimpiu Bandalac în cadrul grupului “Euroartist București”. Ne-am decis să activăm ca grup într-o după amiază, când împreună cu colegul meu am început să ne fotografiem, spontan. Acest nume, care aducea a club sportiv, fusese preluat, de la o asociație artistică înființată de Bandalac, după o organizație similară a unui român stabilit la Paris. Mi s-a părut foarte potrivit (deși anecdotic) pentru că astfel, ne identificam, cât se poate de precis: “Euroartist București”, adică noi. Era bun și pentru promovare, ceea ce ne doream pe vremea aceea.

R.N. *În alegerea mijloacelor predilecte ale grupării Euroartist - posturi, tablouri vivante înregistrate fotografic - ați fost inflențați de creația altor artiști occidentali cum ar fi cazul britanicilor Gilbert&George sau este vorba numai despre umor, meditație ironică și culoare locală?*

T.G. Tablourile vivante înregistrate fotografic în perioada grupului “Euroartist București” au început spontan, pornind de la elemente environment-ale existente. Prima fotografie a fost luată în proximitatea unui autocar distrus de un incendiu, aflat pe un teren viran de pe strada Năbucului. După aceea am căutat locații fie simbolice, fie conotative, pregătind concepte pentru scenariu. Am folosit mai mult umorul, meditația ironică și culoarea locală decât, să spunem, influenta unor artiști occidentali ca Gilbert & George, care s-au expus ca *living sculpture.*

R.N. *De ce inițiativa Euroartist a avut o existență atât de scurtă? Amintesc că despărțirea a avut loc după participarea la Bienala de la Istanbul cu instalația foto sculpturală «Eroul din Carpați», proiect despre care s-a scris că a înregistrat un puternic impact.*

T.G. “E.B.” a avut o existență mult mai scurtă decât ne așteptam, în pofida faptului că fotografia noastră regizată plăcea publicului, cât și că în 1995 am participat, la invitația curatorului René Block, la cea de a 4-a Bienala Internațională de la Istanbul. În același an am luat parte cu “E.B.” la Budapest Art Expo (târgul de artă), iar eu împreună cu grupul am avut o expoziție la o galerie dintr-un mic orășel olandez, Apeldoorn. Nici după Istambul, nici după celelalte, nu au venit semnalele pe care le așteptam. Se pare că nu a fost nici un impact. Pe semne că nu ne-am întâlnit cu cine trebuie. După unele neînțelegeri, am făcut o evaluare a ceea ce ar fi urmat să producem și am hotărât că e cazul să ne oprim aici, decât să mergem descendent. În 1996, la expo *Experimentalismul în arta românească după 1960,* când am expus o parte din instalația *Eroul din Carpați,* de la Istanbul, grupul “Euroartist București” nu mai exista.

R.N. *Cine este Eroul din Carpați?*

T.G. Instalația de la Istambul cuprindea mari fotografii-siluete ale cuplului de artiști, cu ironie prezentați în chip de luptători antici (pe socluri de statuie), un portret al lui Ceaușescu, o imagine de opt metri a Palatului. Titlul “Eroul din Carpați” lasă un sentiment de ambiguu, dacă ținem cont și de mitul lui Dracula, ori de cartea lui Jules Verne, “Castelul din Carpați” (care a inspirat lucrarea lui Subreal)… *Eroul din Carpați* este artistul (din România).

R.N. *Care sunt condiționările pe care trebuie să le înfrunte artistul mileniului trei, care sunt pericolele și oportunitățile acestuia, ce are de înfruntat în cadrul luptei sale de definire a unui spațiu al libertății?*

T.G. Nu aș putea să definesc artistul mileniului trei, ne aflăm abia la început, nu știm ce ne rezervă viitorul. Poate doar artistul din România… Adică tot contextual.
Astăzi, România se confruntă cu implementarea sistemului capitalist de producție, având cunoscutele avantaje și, în același timp, dezavantaje: nu există o piață de artă contemporană, nici agenți comerciali (numărul galeriilor insuficient, muzeu fără buget). Vorbind despre piață, nu există "cerere" de artă contemporană, prin urmare bugetul Ministerului Culturii sau al Fondului Cultural Național este limitat. Pe de altă parte, trăim într-o provincie culturală (la distanță de centru / centre). Deși zona Balcanilor, la care țara noastră este în mod abrupt asimilată, a suscitat destul de recent interesul unor curatori (Harald Szeemann, Roger Connover, René Block) și a unor ample expoziții internaționale, acestea sunt oportunități ocazionale… în general, nu ne aflăm în atenția celor care “fac jocurile” pe scena internațională. Asta înseamnă ca artiștii români sunt încă în afara scenei; ei trebuie să pătrundă acolo, cu ajutorul instituțiilor occidentale.
În acest context, artistul e obligat să răspundă unor exigențe: el trebuie să fie educat, să aibă abilități de comunicare, să fie informat în domeniul artei contemporane, să-și construiască relații utile, cu oameni și instituții; trebuie să-și asigure întreținerea, să aibă slujbe, să facă față unor perioade de recesiune, deci de dezinteres pentru produsul său. Artistul trebuie să fie liber (în interior - au fost artiști liberi și în timpul dictaturii); pentru a fi astăzi artist, e necesar să-ți asiguri libertate economică, politică, existențială, să fii liber de orice alte determinări.

art, establish useful connections with people and institutions; he has to provide for himself, to get jobs, to outlast periods of recession, of disinterest in his work. The artist has to be free (at home- there were also free artists during the communist dictatorship); in order to be an artist today, one needs to ensure his economic, political and existential freedom fist of all, to free himself from all constraints.

R.N. *What are the artistic goals of "HT003 Gallery" whose curatorial program you are running? What have you achieved over the past three years? Is there any connection between the opening of this gallery in 2003 and the setting up of the Multimedia department within the UAP the same year?*

T.G. The galleries (of contemporary art) are agents that promote certain artists, certain forms of art, certain media, or a certain approach to contemporary art. The latter is the case of our gallery, "HT003 Gallery", set up in 2003, with the support of the U.A.P.R. Above all, we seek communication: we want whatever we are exhibiting to convey a message as appealing as possible to the public. I've realized that the public is not trained and amateurish in perceiving contemporary art. That's why we are making efforts to explain the artists' projects. Our advertisements on the Internet are attached with the following motto "HT003 Gallery exhibits contemporary art for the education of the public". The gallery-owner (who is the individual who makes everything possible) has a vision of contemporary art and of the stage where he performs; he selects the artists and the projects that are to be exhibited; sometimes, in the case of younger artists, who are actually the majority, constant debates occur in a monitoring process, ensuring the positive evolution of certain projects. Suggestions are made, possible variants are analysed, and optimal solutions are searched for in order to materialize the concepts. That is how we've operated and we've had good results, even in the case of older artists.
"HT003 Gallery" has held over thirty events since it opened, and some were of great value (see the exhibitions: *How many artists are there in Romania?* by Vasile Mureșan-Murivale in September-October 2005, or Geta Bratescu's *The Traveller,* May-June 2006). I must also add the fact that, unfortunately, the Romanian art scene is still overlooked by the "players" from the large European and international centres, and there's nothing we can do to get on their list (there is a political-economic phenomena of a great complexity and an exclusivist system of connections, that irrevocably make the rules). Under these circumstances, even if Romanian galleries take part in international fairs (where names of artists are introduced and circulated) with the sponsors' aid, they don't stand the slightest chance of getting on their stage, nor of reaching their market. We only have local galleries. It is something that I was aware of when I started "HT003 Gallery".

Interview with Iosif Király

Raluca Nestor: *Does your work preserve traces of the times you were a witness of the neo-constructivist experiments the teacher-artists from the "Sigma" group in Timișoara used to make, drawn by the world of pure, abstract forms and by the eloquence of unconventional materials?*

Iosif Király: Even if those were some of the best years of my life and the time during which I practically clung to the desire of becoming an artist, I don't think there are many neo-constructivist or performative elements left in my creation. Yet it was then that I came into contact more closely with photography, rather as a means of recording than as a cultural phenomenon.
I might still specify two things that I have preserved from those years and from the contact with those people - who were very young, dynamic and enthusiastic at that time. The first thing would be a propensity for collaborative projects and the second the desire and pleasure of teaching, of talking to young people, of passing what I see and learn on to them and in turn learning from them.

R.N. *Can your move from Timișoara to Bucharest towards the end of the '80s be regarded as a diversion from the neo-Byzantine course taken up by numerous Romanian artists at that time, among which some of your training masters from the "Sigma" group? Do you think your departure triggered the decrease in the attention given to the experimental field by artists in Timișoara, among which I mention Călin Beloescu («Farewell Mail-Art», 1988)?*

I.K. I moved to Bucharest for personal reasons that have nothing to do with the diversion from neo-Byzantinism. Moreover, the core of this movement was and still is in Bucharest. It is hard to say whether my departure had any influence and what impact it had on artistic life in Timișoara. Although I can say that shortly after I moved to the capital, the communist regime collapsed, triggering a chain of changes anyway. Călin Beloescu's project of 1988 was to a certain extent the result of accumulated frustration and discontent caused on the one hand by the increasingly draconian censorship applied to correspondence (any exchange of messages had become a game of blind man's buff, as you could never be sure if your message reached its destination, and it never got a reply, or if it did, it was intercepted and put aside), and on the other hand due to the ever-growing quantity of "spam" received in the mail box and by the decrease in the general artistic level that came with the expansion of the network.

R.N. What impact did the meeting with the foremost figures of experimental art in the Fluxus movement have upon you during your stay in Salzburg, at the beginning of the '90s?

R.N. *Care este misiunea artistică a galeriei HT003 de al cărei program curatorial vă ocupați direct? Ce ați reușit să realizați în ultimii trei ani? Există vreo legătură între deschiderea acestei galerii în anul 2003 și înființarea secției de Multimedia a UAP în același an?*

T.G. Galeriile (de artă contemporană) sunt agenți care promovează anumiți artiști, anumite forme de artă, anumite medii, sau o anumită abordare a artei contemporane. Acesta din urmă este cazul galeriei noastre "HT003 gallery", înființată în 2003, cu sprijinul U.A.P.R. Urmărim comunicarea, înainte de toate: dorim ca ceea ce expunem să se constituie într-un mesaj cât mai penetrant către public. Am constatat ca publicul este nepregătit și neavizat pentru a recepta arta contemporană. De aceea, facem eforturi pentru a explica proiectele artiștilor. În anunțurile noastre de pe net, anexăm, în final, următorul slogan: "HT003 gallery expune arta contemporana pentru educația publicului". Galeristul (e personalitatea care determină totul) are o viziune despre arta contemporană și despre scena pe care activează; el selectează artiști și proiecte care urmează să fie expuse; adeseori, în cazul tinerilor artiști, de altfel majoritari, au loc discuții repetate într-un proces de monitorizare, asigurându-se evoluția favorabila a unor proiecte. Se dau sugestii, se analizează variante posibile, se caută soluții optime de materializare a conceptelor. Am procedat așa, cu bune rezultate, chiar și cu artiști maturi.
"HT003 gallery" a produs peste treizeci de evenimente, de la deschidere, iar câteva au fost de o valoare deosebită (vezi expozițiile: *Câți artiști sunt în România?,* de Vasile Mureșan-Murivale, septembrie-octombrie 2005, sau *Călătorul* de Geta Brătescu, mai-iunie 2006). Trebuie să mai reamintesc faptul că, din nefericire, scena românească este încă ignorată de "jucătorii" din marile centre europene și internaționale, și nu putem face nimic pentru a fi introduși pe lista lor (sunt fenomene politico-economice de mare complexitate și un sistem exclusivist de relații, care dictează implacabil regulile). În situația asta, galeriile românești chiar dacă mai participă, cu ajutorul sponsorilor, la târguri internaționale (unde se introduc și se vehiculează nume de artiști), nu au nici o șansă de a pătrunde pe scena lor. Nici pe piața lor. Avem niște galerii locale. Eu mi-am asumat aceasta pentru "HT003 gallery".

Interviu cu Iosif Király

Raluca Nestor: *Se păstrează în lucrările dumneavoastră decantări din vremea în care ați fost martor la experimentele neoconstructiviste ale artiștilor-pedagogi timișoreni din gruparea "Sigma", atrași de universul formelor pure, abstracte și de expresivitatea materialelor neconvenționale?*

Iosif Király: Chiar dacă acei ani au fost unii dintre cei mai frumoși ani din viața mea și perioada în care practic mi s-a cristalizat dorința de a fi artist, nu cred că acum mai pot fi regăsite multe elemente neoconstructiviste sau performative în creația mea. Desigur contactul mai serios cu fotografia s-a petrecut tot atunci, deși, mai degrabă ca tehnică de înregistrare, decât ca fenomen cultural.
Aș putea totuși identifica două lucruri pe care le păstrez din acei ani și din contactul cu acei oameni - pe atunci foarte tineri, dinamici și entuziaști. Primul ar fi o predispoziție pentru proiecte colaborative, iar al doilea dorința și plăcerea de a face școală, de a discuta cu tinerii, de a transmite mai departe ceea ce văd și învăț și de a învăța la rândul meu de la ei.

R.N. *Migrarea dumneavoastră dinspre Timișoara către București la finele anilor '80 poate fi citită ca o delimitare de traseul neobizantinist pe care se înscriseseră la acea dată numeroși artiști români printre care și unii dintre maeștrii dumneavoastră formatori din gruparea Sigma? Credeți că plecarea dumneavoastră a influențat scăderea energiei consumate în câmpul experimental a artiștilor timișoreni printre care îl amintesc pe Călin Beloescu («Adio Mail-Art», 1988)?*

I.K. "Migrarea" mea spre București s-a făcut din motive personale și nu are nici o legătură cu delimitarea de neobizantinism. Dealtfel centrul acestei mișcări era și este la București. E greu să spun dacă plecarea mea a avut o influență și care a fost aceasta în viața artistică timișoreană. Cert este că la scurt timp după mutarea mea în capitală, a căzut regimul comunist determinând oricum un lanț de schimbări. Acțiunea lui Călin Beloescu din 1988 cred că era mai mult rezultatul unor frustrări și nemulțumiri acumulate pe de-o parte datorită cenzurării tot mai draconice a corespondenței (orice schimb de mesaje devenise un fel de joc de-a baba-oarba, nefiind niciodată sigur dacă mesajul tău a ajuns la destinație dar nu ți s-a răspuns, ori răspunsul a fost interceptat și reținut), iar pe de altă parte datorită cantității tot mai mare de *spam* primit în cutia poștală și a scăderii nivelului artistic general, odată cu creșterea rețelei.

R.N. *În ce fel v-a marcat întâlnirea din timpul rezidenței de la Salzburg, la începutul anilor '90, cu monștrii sacri ai artei experimentale din gruparea Fluxus?*

I.K. In 1992 I received a scholarship for Sommer Akademie Salzburg to attend the course (*Art in flux - installations and performances*) of a Fluxus artist from New York, Geoffrey Hendricks who, after the five week-course invited a colleague from Berlin, with whom we had worked together during that time, and I to be his assistants for the next two weeks in Cologne and Wiesbaden, where several events were to occur (exhibitions, performances and so on) to celebrate the 30th anniversary of the Fluxus movement. There I was to meet Dick Higgins, Alison Knowels, Ben Patterson, Emmet Williams, Joe Jones, Ben Vautier and last but not least René Block, who arranged the whole thing. It was an encounter with the history of art. In fact I watched a sort of re-presentation of some episodes from the history of art performed by the same protagonists, only 30 years older. I recall two things that came to my mind for the first time during that time. The first thing was that the artists' performances which had seemed to me unique and irreversible gestures before, might be recuperated and recycled in time in a sort of public spectacles, like any other theatre, music or circus performance. Over the years, they might acquire the status of opuses and might be performed by artists from different parts of the world, just like Mozart or Beethoven's sonatas. The second thing was that the dynamics of fashion in visual arts resemble show business: there is a constant need for new trends, new artists, and for the most part nowadays the older generations no longer keep up, though, biologically speaking, they continue to exist. As an experimental artist you can become a kind of myth, you can penetrate the books of history of art in the bookshops worldwide, but prosperity doesn't necessarily come hand in hand with glory.

R.N. *Your projects point out that you have a privileged relationship with time. Is it true that time is patient in artist Iosif Király's case, even in an age of speed and mechanization?*

I.K. I've read somewhere that time is the main character in Marcel Proust's works. Keeping a sense of proportion, it might as well be the case of what I do.

R.N. *Over 2000-2003 you took part in the Tinseltown project, a case study about the steeple houses of certain communities of gypsies in the Baragan plain, made by three architects - Marius Marcu Lapadat, Mariana Celac and yourself / Iosif Király - who consider themselves as chroniclers of the immediate. What did you mean when you brought up in the discussion phrases like - "the ephemeral character of the images describing a democracy in continuous transition" or "approaching the present from a historical perspective"?*

I.K. Those constructions are the result of an attempt of re-shaping the image of an ethnic community through architecture, made by the elite of that particular community. Our field observations showed a certain inadequacy in the construction of some component parts (such as rooftops), as well as a more urging desire of changing the look of those houses on the part of their lodgers, a reminiscence of a nomadic spirit. Should we add the constant media pressure regularly put on the owners, we can reach the conclusion that there is every chance that this type of architecture will not be found in its present form 10 years from now, 20 years at most. These were the reasons why we considered that this utterly controversial (for Romanian society in general and among intellectuals in particular) phenomenon represented a historic moment for post-communist Romanian architecture, worth documenting and researching without passion or prejudices.

R.N. *There are some opinions according to which you take a great interest in stray dogs. Is it an Eastern trend - the Russian artist Kulik also dedicated a significant number of interventions to this subject - or rather a personal option, possibly related to the Romanian social context?*

I.K. Stray dogs are a very common presence in the Romanian urban landscape. It often happens that a dog should slip into frame when I'm taking pictures in the streets of Bucharest. It is a normal occurrence. Towards the beginning of the '90s I used to photograph the dogs from my bicycle while they were attacking me at night as I returned home from my studio. I have hundreds of images of them sleeping by the walls in the streets, like fluffy urban objects. I don't take a particular interest in them, but sometimes, when I come across them, I photograph them.

R.N. *What is the aim of your latest project «East from the West», exhibited from June 5 to October 20 at the "Artra" gallery in Milan? Can we talk about a sequel of the themes approached in past projects such as Indirect and Reconstructions?*

I.K. Most of the works belonged to the *Reconstructions* series, but were literally created east from Milan, which is situated in the heart of the European West. Some of the images were shot in Romania and others in Iran. In addition, there was another series called Corrupted Image consisting of 80 photo-reproductions of the TV screen, made in hotel rooms in Iran. From time to time, if the news was disturbing, the Western TV broadcasts were jammed in such way that the images were breaking up, recalling cubist and expressionist paintings at the same time. The *Corrupted Image* sign would appear in the upper part of the screen. After the trip to Iran, I realized that this country was as distorted in the Western mass-media as the Western world was perceived from the Iranian TV. Only the means of distortion of the two realities differ.

R.N. *In your manifesto Indirect - Interview in front of the mirror you acknowledge yourself as a supporter of straight photography aesthetics. How do you explain the abuses made by the «Reconstructions» project on the Aristotelian unity between space and time?*

I.K. In 1992 am primit o bursă la Sommer Akademie Salzburg la clasa (*Art in flux - instalații și performances*) unui artist Fluxus din NYC, Geoffrey Hendricks care, după cele cinci săptămâni cât a durat cursul, ne-a invitat pe mine și pe o colegă din Berlin, cu care lucrasem împreună în toată acea perioadă, să îi fim asistenți pentru următoarele 2 săptămâni la Köln și Wiesbaden, unde urmau să se desfășoare mai multe evenimente (expoziții, performances etc.) cu ocazia sărbătoririi a 30 de ani de la nașterea mișcării Fluxus. Acolo aveam să-i văd pe Dick Higgins, Alison Knowels, Ben Patterson, Emmett Williams, Joe Jones, Ben Vautier și bineînțeles pe René Block, care a organizat totul. A fost o întâlnire cu istoria artei. De fapt am asistat la un fel de re-prezentare a unor episoade din istoria artei de către aceiași protagoniști, doar că ei erau cu 30 de ani mai bătrâni. Îmi amintesc acum două gânduri care mi-au încolțit în creier atunci pentru prima dată. Primul ar fi că performanțele făcute de artiști, și care înainte mi se păreau niște gesturi unice și ireversibile, ar putea fi cu timpul recuperate și reciclate într-un fel de spectacole cu public, la fel ca orice spectacol de teatru, muzică, sau circ. Peste ani, ele ar putea căpăta statutul de opus-uri și ar putea fi interpretate de artiști din diverse colțuri ale lumii, la fel ca sonatele de Mozart sau Beethoven. Al doilea este că dinamica modei în artele vizuale se apropie de cea din showbiz, e o continuă nevoie de noi mode, noi artiști, iar cei mai mulți dintre cei vechi nu mai sunt de actualitate deși biologic ei continuă să existe. Ca artist experimental poți ajunge un fel de mit, poți intra în cărțile de istoria artei din librăriile lumii întregi, dar această glorie nu are neapărat acoperire în bunăstarea materială.

R.N. *Proiectele dumneavoastră demonstrează că aveți o relație privilegiată cu timpul. E adevărat că în cazul artistului Iosif Király, chiar și într-o eră a vitezei și a robotizării, timpul are răbdare?*

I.K. Am citit undeva că timpul este personajul principal în opera lui Marcel Proust. Păstrând proporțiile, probabil că s-ar putea spune la fel și despre ceea ce fac eu.

R.N. *În perioada 2000-2003 ați participat la proiectul «Tinseltown, un studiu despre casele cu turle ale unor comunități de rromi din Bărăgan întreprins de trei arhitecți - Marius Marcu Lapadat, Mariana Celac, Iosif Király - care se autodefinesc ca trei cronicari ai imediatului. La ce vă refereați atunci când aduceați în discuție sintagme ca efemeritatea imaginilor care caracterizează o democrație aflată în continuă tranziție ori practicarea unei abordări a prezentului dintr-o perspectivă istorică?*

I.K. Acele construcții sunt rezultatul unei încercări de repoziționare, prin intermediul arhitecturii, a imaginii unei etnii, întreprinsă de o elită a acelei etnii. Observațiile noastre din teren ne-au arătat o anumită fragilitate în construirea unor părți componente (acoperișurile), precum și o dorință mult accelerată de schimbare a aspectului acestor case din partea locuitorilor lor, reminiscență a unui spirit nomadic. Dacă acestor cauze adăugăm și presiunea mediatică, făcută periodic asupra proprietarilor, putem ajunge la concluzia că există toate șansele ca acest tip de arhitectură să nu mai poată fi găsit în forma actuală peste 10, maximum 20 de ani. Acestea au fost motivele pentru care noi am considerat că acest foarte controversat fenomen, în cadrul societății românești în general și în cadrul comunității oamenilor de cultură în particular, reprezintă un moment istoric în arhitectura românească post-comunistă, care merita documentat și cercetat fără pasiuni sau prejudecăți.

R.N. *Circulă unele păreri conform cărora acordați foarte mult interes patrupedelor maidaneze. Este vorba despre un trend al Estului, artistul rus Kulik a dedicat la rândul său un număr însemnat de intervenții acestui subiect, ori este vorba despre o opțiune personală eventual sugerată de contextul social românesc?*

I.K. Câinii vagabonzi sunt niște prezențe foarte obișnuite în peisajul urban românesc. De multe ori când fotografiez anumite lucruri pe străzile Bucureștiului, se întâmpla să între și câte un câine în cadru. E normal. Pe la începutul anilor '90 îi fotografiam de pe bicicletă, cu flash-ul, în timp ce mă atacau noaptea când mă întorceam acasă de la atelier. Am sute de imagini cu ei dormind pe lângă ziduri pe străzi, ca niște obiecte urbane flocoase. Nu mă interesează în mod deosebit, însă uneori, când îmi apar în cale, îi fotografiez.

R.N. *Care este intenția urmărită de noul dumneavoastră proiect «East from the West», expus în perioada 5 iunie - 25 septembrie 2006 la Milano, galeria "Artra"? Se poate aduce în discuție o continuare a tematicii abordate în cadrul proiectelor Indirect și Reconstrucții?*

I.K. Lucrările erau în majoritate din seria Reconstrucții însă realizate literalmente la est de Milano, care se află în inima vestului european. O parte din panoramări erau din România iar altele din Iran. În afară de acestea, mai era o serie numită Corrupted Image, care consta în 80 de reproduceri foto după ecranul TV, făcute în camere de hotel din Iran. Din când în când, dacă știrile nu conveneau, programele occidentale erau bruiate acolo într-o manieră în care imaginile se destrămau, aducând aminte de picturile cubiste și expresioniste în același timp. În partea de sus a ecaranului apărea inscripția *Corrupted Image.* După călătoria în Iran, mi-am dat seama că această țară se vede la fel de distorsionată prin media occidentală cum se vede occidentul prin televizoarele iraniene. Doar mijloacele de distorsionare a celor două realități sunt diferite.

R.N. *În manifestul dumneavoastră «Indirect - Interviu în fața oglinzii» vă declarați partizanul esteticii ,straight photography'. Cum explicați manipulările operate de proiectul «Reconstrucții» asupra unității aristoteliene dintre spațiu și timp?*

I.K. That text was written in 1999 when my connection with digital photography was rather theoretical. The Reconstructions project started in 2000-2001 and during the initial years the panoramas were made from real printed material, glued together with tape. In 2001 I bought my first digital camera and started to learn to master the specialised programs. Gradually I realised that such layer images could be built and modified a lot better digitally. Furthermore the digital images underlying the images can be stored and kept in layers and revisited / reinterpreted occasionally.

R.N. *The paradox of the post-photographical era, according to which, despite the technical facilities capable of guaranteeing a perfectly true to life rendering of reality, photography is for the first time in history dissociated from its referent, losing the former presumption of objectivity due to digital manipulation, is already well-known. What direction do you think photojournalism will head for in this context?*

I.K. There is a possibility that photojournalism should evolve towards art in this context, the real events thus becoming the jumping board to catapult the artists' (the ex-documentarists') fantasy into art albums, galleries or art museums, rather than in political magazines (see Martin Parr). The reportage photos might become, in turn, a type of visual accessory for texts, similar to the prints (engravings) that held pride of place in the magazines of 19th century. We will be able to admire the dynamics of images, the composition, the expressiveness of some characters, in a nutshell, the artist's talent, but I don't think they will arouse the same emotions they did in the middle of the 20th century, when the presumption of objectivity was unquestionable.

R.N. *As you stated in a previous text, the more sophisticated technology will become (and thus "friendlier") and the more conceptual contemporary art will be, the lesser the need for "skill" and the greater the need for "theory" will be. Do you think that the inflation of images displayed on blogs by various experts of Photoshop, lacking even basic theoretical knowledge (history of art, aesthetics and philosophy), represents an obstacle on the path of discovering the true aesthetics of new media?*

I.K. I would expand on what I said then… Cameras or computer programs are improved from one generation to another, acquiring high quality but at the same time becoming easier to use, in an intuitive way. The easier you are able handle that camera or software, the better you must know what you want to do, have the general and visual knowledge needed to master the technology and to avoid being controlled and hijacked by it. Leonardo used to say "how unfortunate the painter whose hand outmanoeuvres the brain".
However, I would add that there is a general feeling of weariness with respect to the type of conceptualism that, focusing primarily on the context, has overlooked the text, the very content of the work. Conceptualism in the year 2000 comes about in an entirely different artistic ambience than in the '60s, namely one that is more permissive and surfeited at the same time. Now, many artistic gestures that might have seemed radical 40 years ago, giving rise to clashes of opinion and animated debates, can but knock down doors that were already wide open. That is why I have started to believe that, apart from visual culture, a particular type of artistry (professionalism) will single out the serious contemporary artists both among those who only know a few tricks about concepts, and among the increasing number of experts in high-tech tools of producing and processing images.

R.N. *In the last talk you gave in May 2006 at the West University in Timișoara you highlighted a few directions of pseudo-photographs that are circulating on the Internet. What was it about exactly?*

I.K. It was essentially a talk on Photography as contemporary art versus-popular-art photography. I started from Vilem Flusser's text, "Habit: The True Aesthetic Criterion" (1990), which contained an analysis of the process of usage of some aesthetic formulas and objects that although emerging like a big-bang, the more they become common and redundant, the more feeble their yapping is. With a search of "art photography" on Google, I've attempted to explain why those hundreds and thousands of images found as a result had nothing to do with what is understood by photography as a form of art nowadays, and why the respective images didn't and wouldn't find their place in any manifestation or serious publication of contemporary art…Precisely because they are becoming weaker yelpings, though they are reminiscent of Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston, Minor White, Helmut Newton, artists that shook the photographic scene of their times. I went on with my lecture by identifying the categories Google provides as art photography: nature, nude and a sort of abstract images and I gave a few examples of contemporary artists in the works of whom these themes are recurrent (Andreas Gursky, Walter Niedermayer, Nobuyoshi Araki, Nan Goldin, etc.). I explained why they were considered foremost contemporary artists whereas the ones designated by Google weren't. Finally, drawing my inspiration from music, where delimitations between various genres are clearer - I suggested the term "popular art photography" in order to more accurately define the type of images provided by Google and in order to place it with regard to the type of photography promoted in the network of contemporary art.

R.N. *As an active member of the "Atelier 35" artistic movement in the '80s and as one of the masterminds and promoters of Romanian art photography how do you comment on the fact that UAP doesn't as yet have a photography department?*

I.K. UAP is an out-of-date and uninteresting institution for young artists. It might become of some interest, not by setting up a photo department (in fact, there is a "multimedia" section), but through dissolving all departments and granting the artist studios on the basis of artistic performance,

I.K. Acel text a fost scris în 1999, când relația mea cu fotografia digitală era mai mult teoretică. Proiectul *Reconstrucții* a început prin 2000-2001 și în primii ani panoramările erau făcute din printuri reale, lipite cu scotch. În 2001 mi-am luat prima cameră digitală și m-am apucat mai serios de învățat programele specifice. Treptat mi-am dat seama că astfel de imagini în straturi pot fi mult mai bine construite și modificate digital. De asemenea documentele digitale ce stau la baza imaginilor pot fi arhivate și păstrate în straturi și revizitate / reinterpretate din timp în timp.

R.N. *Este deja cunoscut paradoxul epocii postfotografice potrivit căruia, în ciuda condițiilor tehnice capabile a asigura o perfectă fidelitate redării realității, fotografia este pentru prima oară în istorie disociată de referentul său pierzând totodată, datorită facilității manipulării digitale, fosta prezumție de obiectivitate. Care credeți că este direcția spre care va evolua în acest context fotoreportajul?*

I.K. Există posibilitatea ca fotoreportajul să evolueze, în acest context, spre artă, evenimentele reale devenind astfel niște trambuline care să catapulteze fantezia artiștilor (foști documentariști) în albumele, galeriile sau muzeele de artă, mai curând decât în reviste politice (vezi Martin Parr). Fotografiile de reportaj vor putea deveni, la rândul lor, un fel de accesorii vizuale ale textelor, asemănător gravurilor ce dominau revistele de epocă. Vom putea admira dinamica imaginilor, compoziția, expresivitatea unor personaje, într-un cuvânt: talentul fotografului, însă nu cred că ele vor mai produce atâta emoție ca la mijlocul secolului 20, când prezumția obiectivității nu se punea la îndoială.

R.N. *După cum afirmați într-un text mai vechi, pe măsură ce tehnologia va deveni mai sofisticată (si deci mai "prietenoasă") iar arta mai conceptuală, va scădea nevoia de "măiestrie" și va crește cea de "teorie". Apreciați că inflația de imagini expuse pe blog-uri de diverși virtuozi ai Photoshop-ului, lipsiți de cele mai elementare cunoștințe teoretice (istoria artei, estetică, filosofie), reprezintă un pericol în calea cunoașterii adevăratei estetici a noilor medii?*

I.K. Aș mai nuanța ce am spus atunci... Într-adevăr un aparat sau un program de computer se perfecționează de la o generație la alta, devenind mai performant dar în același timp mai intuitiv, mai simplu de utilizat. Cu cât mai simplu poți mânui acel aparat sau soft, cu atât trebuie să știi mai bine ce vrei să faci, deci să ai cultura generală și vizuală necesare pentru a putea stăpâni tehnologia și a nu fi stăpânit și deturnat de către aceasta. Leonardo spunea: "vai de pictorul a cărui mână o ia înaintea creierului".
Aș mai adăuga însă că se simte o anumită oboseală generală față de acel tip de conceptualism care, aplecându-se atât de mult asupra contextului, a pierdut din vedere textul, conținutul propriu-zis al operei. Conceptualismul anilor 2000 se desfășoară în cu totul alt climat artistic decât cel din anii '60, anume unul mult mai permisiv și blazat în același timp. Multe gesturi artistice care acum 40 de ani ar fi părut radicale, creând polemici și dezbateri aprinse, acum sunt doar forțarea unor uși larg deschise. De aceea am început să cred că, pe lângă cultura vizuală, un anumit tip de măiestrie (profesionalism) îi va distinge pe artiștii contemporani serioși, atât de cei care fac doar un fel de scamatorii cu concepte, cât și de tot mai numeroșii mânuitori de scule pentru produs și prelucrat imagini.

R.N. *La ultima prezentare pe care ați susținut-o în luna mai 2006 la Timișoara, Universitatea de Vest știu că ați conturat câteva direcții ale pseudofotografiei care împânzește spațiul Internet. Despre ce era vorba mai exact?*

I.K. A fost de fapt o prezentare cu tema Fotografia ca artă contemporană versus fotografia populară de artă. Am pornit de la un text al lui Vilem Flusser din 1990, Obișnuința ca un criteriu estetic, în care se făcea o analiză a procesului de uzare a unor formule sau obiecte estetice, care, deși apărute ca un zgomot zguduitor (big-bang), în măsura în care devin obișnuite, redundante, merg spre un scheunat mereu mai anemic. Dând un search pe Google după "art photography", am încercat să explic de ce acele sute și mii de imagini, venite ca răspuns, nu au nici o legătură cu ce se înțelege astăzi prin fotografia ca artă și de ce, în nici o manifestare sau publicație serioasă de artă contemporană, imaginile respective nu au ce căuta și nici nu vor fi găsite... Anume pentru că ele sunt un fel de scheunături tot mai slabe deși amintesc de Alfred Stieglitz, Paul Strand, Edward Weston, Minor White, Helmut Newton, artiști ce au zguduit scena fotografică contemporană lor.
Am continuat prin a identifica categoriile pe care Google le oferă ca fotografie de artă: natura, nudul și un fel de imagini abstracte și am prezentat câteva cazuri de artiști contemporani în a căror operă găsim aceste teme (Andreas Gursky, Walter Niedermayer, Nobuyoshi Araki, Nan Goldin etc.). Am explicat de ce aceștia sunt considerați artiști contemporani de primă mărime pe când cei desemnați de Google nu. În final am propus - inspirându-mă din muzică, unde delimitările între diverse genuri sunt mai clare - termenul de "fotografie populară de arta" pentru a defini mai precis tipul de imagini oferite de Google și a-l poziționa față de tipul de fotografie promovat în rețeaua artei contemporane.

R.N. *Ca membru activ al grupării artistice Atelier 35 în anii '80 și ca unul dintre inițiatorii și susținătorii fotografiei artistice românești, cum comentați faptul că nici până în ziua de azi Uniunea Artiștilor Plastici din România nu are o secție de foto?*

I.K. UAP este o instituție îmbătrânită și neinteresantă pentru tinerii artiști. Ea ar putea deveni interesantă, nu prin înființarea unei secții foto (dealtfel există o secție "multimedia"), ci prin desființarea tuturor secțiilor și acordarea atelierelor pe bază de merit artistic, indiferent de mediul și tehnica în care se exprimă un artist sau altul. Un absolvent de foto-video, de exemplu, nu are nici o șansă să primească vreodată un atelier de la UAP - multimedia,

irrespective of the medium and technique one artist or another uses to express himself. A graduate of photo-video for instance, doesn't have the slightest chance of receiving a studio from UAP - multimedia whereas the painting, sculpture or graphics art departments boast a few hundred studios in Bucharest alone, many of which have been turned into storerooms by their owners or simply sub-let. The multimedia section has one or two studios, which came along with the artists who moved from other departments when it was established, at the beginning of the year 2000. UAP can only change from within and the fact that young people aren't motivated to become members and thus become the majority, makes it doomed to further numbness. I have recently attended an all-country plenary / meeting for the election of the president and I witnessed a pitiful show: angry and frustrated old men who felt like they could stand up and be heard, since their vote mattered, got on stage and took hold of the microphone in order to vent their hatred towards some of their colleagues, as well as to utter their dissatisfactions accumulated during this difficult transition. It is very sad.

Interview with Dan Mihălțianu

Raluca Nestor: *In the 1980s you used two icons characteristic of Romanian society - the workers' padded coats and jeans. How did you motivate your choice, and, if you were to choose one or several new icons representative for post-communist Romania, what would choose?*

Dan Mihălțianu: Clothes as a material of interest that started to appear in drawings, pictures and installations in the late 1970s. Some are personal belongings (the jeans), others are abandoned objects in an advanced level of disrepair (the padded coat) which have a collective connotation. This was protective equipment worn on building sites, in mines and agriculture, as well as those who were building socialism on the building sites throughout the country or in the forced labour camps.
I don't know whether the images, the material and the concepts I am currently using for my work will ever become "icons". That usually escapes the attention of the creator. But to give an answer, then the hundred concrete blocks containing a bottle of Unirea brandy each have the potential of becoming "cult objects" (see *Union,* NMCA, 2005).

R.N. *You succeeded in making an X-ray of Bucharest in the 1980s in the installation you exhibited at the MNAC between October 2004 and May 2005* - Divided Bucharest. *What did you mean when you used expressions like the shock of the present or Disneylandisation?*

D.M. "The Shock of the Present" refers to the moment when the construction of socialism, orientated towards an unpredictable future, was a failure in a present that was considered the foundation for building another future, as uncertain as the former one.
"Disneylandisation"" was the attempt to turn reality into entertainment, blending illusions of the past with the present, and projecting them into a fairytale future. This is a frequent phenomenon in all walks of life, from politics to art.

R.N. *Is there any connection between the fact that you left Romania in 1993 to settle abroad and the way you approach the topic of emigration, namely from a position complementary to the sedentary navigator? Do the objects you normally use contribute in any way to restoring the original medium?*

D.M. The fact that for some time now I've been busy in other parts of the world doesn't necessarily mean that I left Romania. Besides, I don't have any other citizenship apart from being Romanian, something I noticed disappoints many people when it comes down to it. Emigration means a lot

în timp ce secțiile UAP de pictură, sculptură sau grafică dețin câteva sute de spații numai în București, multe dintre ele fiind transformate în depozite de către deținători sau pur și simplu sub-închiriate. Secția multimedia are unul sau două ateliere, venite odată cu artiștii care s-au mutat de la alte secții la înființarea acesteia, la începutul anilor 2000.
UAP nu are cum să se schimbe decât din interior iar faptul că tinerii nu sunt motivați să intre și să devină majoritari, o condamnă la aceeași amorțeală și în continuare. Am fost de curând la o ședință / plenară pe țară pentru alegerea președintelui și am asistat la un spectacol jalnic: bătrâni frustrați și furioși, care dintr-o dată se simțeau băgați în seamă, ascultați, căci votul lor conta, se urcau pe scenă și confiscau microfonul strigându-și în el ura față de unii colegi, precum și nemulțumirile acumulate de-a lungul acestei tranziții dificile. Foarte trist.

Interviu cu Dan Mihălțianu

Raluca Nestor: *În anii optzeci ați folosit două iconuri ale societății românești - pufoaica și jeans-ii. De ce tocmai acestea și, dacă ar fi să alegeți unul sau mai multe noi iconuri pentru România postdecembristă, la ce v-ați opri?*

Dan Mihălțianu: Hainele sunt un material de studiu ce apare în desene, fotografii și instalații începând cu sfârșitul anilor '70. Unele sunt obiecte personale (jeans), altele obiecte abandonate, într-un grad avansat de descompunere (pufoaica), având o conotație colectivă. Un echipament de protecție pe șantier, în mină sau agricultură, purtate în egală măsură de cei ce construiau socialismul pe șantierele țării sau în lagăre de muncă forțată. Nu știu dacă imaginile, materialele ori conceptele cu care lucrez în prezent vor deveni "iconice" cândva, acest lucru scapă de regulă de sub controlul creatorului. Dacă da, atunci cele 100 de blocuri de beton ce conțin câte o sticlă de coniac Unirea au potențialul de a deveni "obiecte de cult" (vezi *Union,* MNAC, 2005).

R.N. *În cadrul instalației dumneavoastră expuse la MNAC în perioada octombrie 2004 - mai 2005, Divided Bucharest, ați reușit să realizați o radiografie a Bucureștiului anilor '80. La ce vă refereați când foloseați sintagme ca șocul Prezentului, Disneylandizare?*

D.M. "Șocul Prezentului" se referă la momentul când construcția socialismului, orientată spre un viitor neprecizat, a eșuat într-un prezent ce a fost luat drept fundament pentru construirea unui alt viitor, la fel de incert ca și cel anterior.
"Disneylandizarea" este încercarea de transformare a realității în entretainment, îmbinând iluzii ale trecutului cu prezentul și proiectându-le într-un viitor de basm. Un fenomen prezent în toate aspectele societății actuale de la politică la artă.

R.N. *Există vreo legătură între faptul că în 1993 ați părăsit România pentru a vă stabili în străinătate și modul în care abordați tema emigrării, anume de pe poziții complementare navigatorului sedentar ? Esențele dumneavoastră de obiecte au vreun aport în recompunerea mediului originar?*

D.M. Faptul că de o vreme sunt ocupat ceva mai mult în alte zone din lume nu înseamnă că am părăsit România. Nici nu am o altă cetățenie în afara celei române, lucru ce am constatat că dezamăgește pe multă lume când vine vorba. Emigrația implică ceva mai mult decât schimbarea de domiciliu. Legat de asta, într-o serie de lucrări reconstitui diverse spații unde am locuit și lucrat, cum ar fi atelierul din București reconstituit la ZKM în Karlsruhe și atelierul din Berlin reconstituit la Muzeul Național de Artă din București. Ele nu mizează pe recompunerea mediului originar în varianta nostalgică ci

more than a change of residence. Speaking of which, in a series of works I've reconstructed the various areas where I used to live and work, such as the workshop in Bucharest reconstructed at the ZKM in Karlsruhe, and the workshop in Berlin reconstructed at the National Museum of Contemporary Art in Bucharest. They don't depend on reconstructing the original medium as a nostalgic version, but on the simultaneous existence of certain spaces and the possibility of navigating between them according to principles that are different from the classical ones. Just like the difference between browsing through a VHS cassette and a DVD, going from one place to another doesn't require a time lapse (not even fast forward): you can jump from one step to another. Decoding / linear reading is replaced by the “random mode”.

R.N. *In 1993 you started concentrating on the study of liquids, distillations, liquidations and liquidities, transparency and clarity in politics, access to the oceans, seas and rivers, all within investigations concerning urban overcrowding and the contemporary lifestyle, vacillating between globalisation and identity («Great Distillations» 1993 - 199, «Alcohology» 1998 - 1999, «Liquid Cities» 1999 - 2002, «Liquid Matter» 2000 - 2005). What has made you return to those themes?*

D.M. It is generally difficult to identify the real reason why we concentrate on certain artistic processes. It is probably an inherent “creative instinct”, besides the other instincts - survival, sexual, maternal, social, etc. - that urge us to do so. So we come across “natural born poets”, “natural born painters”, “natural born students”, “natural born entertainers” and even “natural born liquidators”. An in-depth analysis of the theme of liquids and the *Liquid Matter* project is given by Anca Mihuleț's text, where some of the answers to these questions can be found.

R.N. *Can you identify in your «Union» project (100 concreted bottles of Unirea brandy), which was on show in 2005 at the MNAC, consequence of the years when the subREAL group was involved in projects like «The Food Store» or «Draculaland», conceived around traditional Romanian products?*

D.M. Concreting the bottles of *Unirea* brandy was not an attempt to identify a traditional Romanian product and empower it with archetypal value. The project was initially meant to use *Absolut Vodka* products, but it seemed that no agreement was reached between the representatives of the museum and the firm in Romania.
Another idea, besides concreting the bottles, was to introduce a third tap - hot water, cold water and vodka - throughout the entire building in an attempt to Disneylandise the Peoples' House (Parliament Palace). The entire world's production of alcohol would probably not have been enough to do that, so we gave up on that in the end.
Unirea brandy was the only alterative I was offered and the work therefore took another direction, since Union ironically highlights how the Parliament Palace and the MNAC have profoundly divided the small but active Romanian artistic scene.

R.N. *As both artist and curator involved in cross-cultural and cross-media projects, and as a professor at the Bergen National Academy of the Arts, Norway, what policies and strategies do you think the UNAB (National University of Arts in Bucharest) and other Romanian university centres should implement in this domain with a view to integration into the international network of education in art?*

D.M. I think that in the near future the national education systems will be replaced by more flexible and unconventional forms. A recent example, Manifesta 6, which among other things can be regarded as an attempt to bypass the traditional institutions of education in art, is just the beginning of the end. An artist doesn't really require a diploma unless he is aiming for a job in education, though this isn't a general rule. Becoming an artist is a long-term process; it is personal rather than institutional. In this respect, I don't think I'm in a position to suggest a strategy to the fine arts universities in Romania.

pe existența simultană a unor spații și pe posibilitatea de a naviga între ele după alte principii decât cele clasice. Asemănător cu diferența dintre a naviga pe o casetă VHS și pe un DVD, deplasarea de la un punct la altul nu mai necesită o derulare în timp (nici chiar fast forward) ci se poate sări de la un capitol la altul. Decodarea / Citirea liniară este înlocuită cu “random mode”.

R.N. *Începând cu anul 1993 v-ați concentrat asupra studiului lichidelor, distilărilor, lichidărilor și lichidităților, transparenței și clarității în politică, accesului la oceane, mări și râuri, în cadrul unei investigații asupra aglomerărilor urbane și a stilului de viață contemporan pendulând între globalizare și identitate («Great Distillations» '93-'99, «Alcohology»'98-'99, «Liquid Cities» '99-2002, «Liquid Matter» 2000-2005). Ce v-a determinat să reluați această tematică?*

D.M. În general este greu de identificat care este cu adevărat motivul pentru care ne concentrăm asupra anumitor procese artistice. Există probabil un “instinct creativ” natural pe lângă celelalte instincte: de supraviețuire, de reproducere, matern, de turmă. Astfel întâlnim “natural born poets”, “natural born painters”, “natural born students”, “natural born entretainers” și chiar “natural born liquidators”. O analiză mai aprofundată asupra temei lichidelor și a proiectului *Liquid Matter* este textul Ancăi Mihuleț, unele răspunsuri pot fi găsite acolo.

R.N. *Puteți identifica în proiectul dumneavoastră «Union» (100 de sticle de coniac Unirea turnate în beton), expus la MNAC în 2005, decantări ale anilor în care grupul subReal aborda proiecte ca «Alimentara», «Draculaland», construite în jurul produselor tradiționale românești?*

D.M. Turnarea sticlelor de coniac *Unirea* în beton nu este o încercare de a identifica un produs tradițional românesc și a-l investi cu valențe arhetipale. Proiectul inițial ar fi trebuit să folosească *Absolut Vodka* dar se pare că nu s-a ajuns la o înțelegere între muzeu și reprezentanții firmei din România.
În afară de turnarea sticlelor în beton, o altă idee era de a introduce un al treilea robinet, apă caldă, apă rece și vodcă, în întreaga clădire, într-o încercare de “Dizzylandizare” absolută a Casei Poporului. Probabil nu ar fi ajuns întreaga producție mondială de alcool pentru asta, de aceea nici nu am mai insistat.
Unirea a fost singura alternativă ce mi s-a oferit. Lucrarea a luat astfel o altă direcție, *Union* se referă ironic la faptul că Palatul Parlamentului și MNAC au divizat profund mica dar activa scenă artistică românească.

R.N. *Ca artist și curator implicat în proiecte transculturale și transmediale, totodată ca profesor la Colegiul de Artă și Design, Bergen, Norvegia, ce politici și strategii considerați că ar trebui aplicate de UNAB și de către celelalte centre universitare românești din domeniu în vederea integrării în rețeaua internațională de învățământ artistic?*

D.M. Într-un viitor destul de apropiat cred că sistemele educaționale naționale vor fi înlocuite de alte forme mai flexibile și neconvenționale. Un exemplu recent, Manifesta 6, ce printre altele poate fi interpretată ca o încercare de pasare (*by pas*) a instituțiilor clasice de învățământ artistic, este doar începutul sfârșitului. În principiu un artist nu are nevoie de nici o diplomă decât dacă vrea să obțină un job în învățământ, deși nici asta nu este o regulă absolută. A deveni artist este un proces îndelungat, mai degrabă personal decât instituțional. În acest sens nu cred că sunt în măsură de a sugera vreo strategie de urmat universităților de artă din România.

Interview with subREAL

Raluca Nestor: *What is the ingredient that brought the three founding members of the subREAL group closer to each other?*

C.D. I was linked with Dan Mihălțianu by a friendship ever since 1975, when by accident we did the military service together, under quite appalling circumstances actually. Thus in 1990, when we founded subREAL, we already had a constant personal and emotional as well as intellectual bond for about fifteen years. subREAL somehow became the outcome of this itinerary. Iosif I met in the mid-'80s, in the context of *The Mirror Space* and *House pARTy,* when I immediately liked both his professionalism and the stand-offish-ness he brought along from Banat to keep us "the Bucharest people" at a respectful distance. Iosif wasn't a member of subREAL from the very beginning; the concept and the necessity of subREAL were devised and created by Dan and me. However, he took part in the movement from its first event, as a photographer documenting the East-West Avenue event. From our second event, the exhibition / happening *The Food Store (Alimentara)* we decided that he should be integrated into the group because we felt Iosif was bringing a boost of energy in the routine established between Dan and myself. As far as I am concerned, what kept us together all these years, are that kind of small things.

I.K. I think it was a particular sense of humour we all shared in the early '90s.

D.M. There are various ways of judging things and thus the three members involved in the subREAL "business" probably have their own visions on the origin and founding of the movement.
subREAL didn't emerge from nothingness nor from the ashes of the revolution, but it is built on common ideas, experiences and visions that started to take shape in the mid-1980s. Even if at first there was no plan of action, it developed gradually during 1988-89 by way of meetings and discussions between Călin and me that took place as many times per month as was possible. The rendezvous point was the Moldova restaurant, halfway between my workshop on Maria Rosetti Street and the editorial office of the Arta magazine on C.A. Rosetti Street. This must have been the connotation of the phrase in the manifesto: "A private initiative born of a lifelong experience of avoiding conflicts with reality". Lest I turn this set of answers into a "saga novel", let me now refer to the setting up of the group that occurred on the fly in the spring of 1990, when we chose the name subREAL. Even if initially we considered some of our previous common projects in the 1980s to have happened under the subREAL umbrella, East West Avenue was still the first true subREAL event. Iosif, having settled in Bucharest and sharing the same ideas and aspirations, joined us and the trio formula was established once *The Food Store* project came into being.

R.N. *Does the name of the artistic group subREAL conceal an ironic quotationist reference to surrealism, sub-reality?*

C.D. From my point of view, subREAL emerged on the background of hysteria and paranoia of 1990, when things seemed to go from bad to worse. We felt even more than before isolated culturally within our own profession, and this caused a sort of desperation that determined us to look for a different platform. So we established this group, whose name surely refers to surrealism in two ways: 1. critically - since we perceived surrealism as a result of over abundance and narcissist self-indulgence from the part of a bourgeoisie saturated with leisure and freedom; 2. ironically - since we came from a back ground of poverty, hardship and dreadful insecurity under the pressure of political police, all those wonderful facts that made us look into the pathetic guts of sub-reality.

I.K. Of course the name refers to surrealism. However, while the latter implied taking refuge in sleep in order to experience a world of fantasy, populated with extreme incidents, subrealism provided us with a similar experience in the impending reality which, what's more, never came to an end.
Draculaland, one of the umbrella-projects on which the group carried out their activities in the first years, is relevant in this respect. Draculaland is a topsy-turvy Disneyland. If Disneyland you just visit, in Draculaland you are born and doomed to live. In this place blood is real, the wallet once stolen is never returned, while the admittance ticket is rather a getaway rather than an entrance pass to this "magical realm". At first we thought subrealism was typically Romanian, but as we were able to travel and even reside for periods of time in other countries, we came to realize that we were dealing with an international concept with particular characteristics from one cultural-geographical area to another.

D.M. subREAL mainly refers to *sub-culture* and *underground,* but it also makes ironic references to some pre- and post-communist patterns that are apparent under another forgotten acronym: SubReaL. In the 1980s, SRL meant "Reduced working week" ("Săptamâna redusă de lucru"), which was a day off given depending on the achievements made towards the socialist achievement plan). Today it means "Limited Liability Company" ("Societate

Interviu cu subREAL

Raluca Nestor: *Care este ingredientul care i-a apropiat pe cei trei artiști participanți ai grupului subReal?*

Călin Dan: De Dan Mihălțianu mă leagă o prietenie veche, încă din 1975, când printr-o coincidență administrativă lotul nostru de studenți proaspăt admiși la Institutul de Arte Plastice "Nicolae Grigorescu" a fost trimis pentru stagiul militar la Unitatea Militară 0835 a trupelor de Securitate și Intervenție ale Ministerului de Interne. Amuzant, nu? Acolo i-am cunoscut pe Teodor Graur, Olimpiu Bandalac și pe alți câțiva colegi care mai târziu au format cercul meu din studenție și din primii 15 ani de profesie. subREAL a venit oarecum în consecința acestui traiect. Pe Ioji îl cunoșteam de mai puțin timp, de la jumătatea anilor '80, din evenimentele *Spațiul Oglidă* și *House pARTy,* unde îi remarcasem profesionalismul și bățoșenia, ambele de sorginte bănățeană. subREAL ca idee și ca necesitate a fost identificat și creat de Dan și de mine. Ioji a fost alături de noi încă de la început, ca documentarist al acțiunii *East-West Avenue.* De la acțiunea următoare - *Alimentara* - am decis că el trebuie integrat în grup, deoarece aducea un element dinamic important în rutina dintre Dan și mine. În ceea ce mă privește, ceea ce ne-a adus și ținut împreună au fost lucrurile astea mărunte.

Iosif Király: Cred că un anumit simț al umorului pe care îl aveam cu toții la începutul anilor '90.

Dan Mihălțianu: Există nenumărate versiuni ale realității astfel și cei trei implicați în "afacerea" subREAL își au probabil propriile viziuni asupra originii și înființării grupului.
SubREAL nu a apărut din neant și nici din cenușa revoluției, el se bazează pe idei, experiențe și viziuni comune ce s-au coagulat începând cu mijlocul anilor '80. Chiar dacă la început nu a existat un plan de acțiune, acesta s-a conturat treptat în '88-'89 prin întâlniri și discuții, pe cât posibil lunare, între mine și Călin. Locația era restaurantul Moldova ce se afla la jumătatea drumului dintre atelierul meu din Maria Rosetti și redacția revistei Arta de pe C.A. Rosetti. La acestea se refera probabil fraza din manifest: "o inițiativă privată născută din îndelungata experiență a evitării conflictelor cu realitatea". Pentru a nu transforma setul de răspunsuri într-un "roman fluviu" trec la înființarea grupului ce a avut loc din mers în primăvara lui 1990, în momentul când am adoptat titulatura subREAL. Chiar dacă inițial am considerat câteva acțiuni comune anterioare din anii '80 ca fiind manifestări subREALE, totuși *East West Avenue* a fost primul eveniment cu adevărat subREAL. Iosif care împărțea aceleași idei și aspirații, prin stabilirea sa la București, s-a asociat natural și, odată cu acțiunea *Alimentara,* formula de trei a fost stabilită.

R.N. *Numele grupului artistic subReal ascunde o intenție ironică, citaționistă pentru suprarealitate, suprarealism?*

C.D. Din punctul meu de vedere subREAL a apărut pe fondul unei isterii paranoide care a desfigurat anul 1990, când lucrurile păreau că merg din rău în mai rău. După zeci de ani de latență, disperarea noastră în fața obtuzității grobiene a breslei, sentimentul izolării culturale au izbucnit la suprafață; și ca răspuns la haosul ce înlocuise - previzibil pot spune acum - înghețarea din timpul dictaturii. Numele de sub-REAL se referă la supra-realism în două feluri: ironic (suprarealismul fiind perceptibil ca un răsfăț provocat de saturația culturală și de ignoranța politică - vezi fascinația pentru URSS), dar și complice - fiind o mișcare dezvoltată pe fundalul pauperității, al incertitudinii economice și existențiale. Din rațiuni de simetrie, dar și de radicalitate, am decis că strategia noastră să nu fie una de survolare ci dimpotrivă, una de cufundare în măruntaiele unei realități sordide, care trebuia demontată dinăuntru, pe dedesubt - de unde sub-realitatea.

I.K. Desigur numele face trimitere la suprarealism. Însă, în timp ce acesta presupunea o refugiere în somn pentru a experimenta o lume fantastică, de multe ori sinistră, cu experiențe extreme, dar care dispare odată cu trezirea, subrealismul îți oferea o experiență similară în imediata realitate, cu ochii deschiși și care pe deasupra nu se termina niciodată.
DraculaLand, unul din proiectele umbrelă sub care grupul a acționat în primii ani, este relevant în acest sens. *DraculaLand* este un Disneyland pe dos. Dacă pentru Disneyland trebuie să cumperi bilet ca să vizitezi relaxat un spațiu în care știi că, chiar dacă întâlnești vrăjitoare și bandiți, care te sperie, aceștia nu au cum să-ți facă vreun rău (căci sângele e ketchup iar gloanțele, chiar dacă fac poc, nu te găuresc), în DraculaLand te-ai născut fără voie și ești condamnat să trăiești. Acolo, sângele e sânge și portofelul odată luat nu ți-l mai dă nimeni înapoi, biletul folosindu-ți mai curând ca să evadezi decât ca să intri în acest "perimetru magic". La început am crezut că subrealismul este specific românesc, însă călătorind și chiar trăind pentru mai scurte sau mai lungi perioade în alte țări, ne-am dat seama că aveam de-a face cu un concept internațional, cu caracteristici specifice de la o zonă cultural-geografică la alta.

D.M. subREAL se referă în principal la *sub-culture* și *underground* dar are și referiri ironice la câteva formule pre și post decembriste, ce pot fi deslușite dintr-o alta siglă uitată: SubReaL. "SRL" desemna în anii '80 "Sâmbăta Recuperabilă Lunară" (sau cam așa ceva, ce se acorda liberă în funcție de

cu răspundere limitată”). The allusion to SRI (“Serviciul Roman de Informații”, the Romanian Intelligence Service, the successor organisation to the Securitate after 1989) wasn't excluded either, nor was that to surrealism (clearly the opposite of that movement).
Andrei Pintilie once asked me ironically whether the correct spelling was suptREAL or subREAL. Of course, I replied that “supt” (which means “sucked” and in the same time an archaic version of “sub” as pronounced by the uneducated) better expressed the aspirations of the movement, but that we had adopted “sub” in order to avoid archaisms.

R.N. *In the manifesto published in «Contrapunct» in February 1991 you defined yourselves as a private initiative stemming from the lifelong experience of avoiding conflicts with reality, and your fundamental objective was fighting the real and promoting the well-being beneath reality. You campaigned for replacing the ANTI fashion with the SUB one, stating that there were enormous chances of discovering the truth from SUBhistory to SUBlime. What is the result of this 17 year quest for the truth?*

C.D. I'm not sure whether there is a conclusion that can be drawn after 17 years of subREAL, for the simple reason that, though currently in a status of idleness, subREAL is also a state of mind, something indestructible, related to our continuous evolution. I cannot speak on behalf of the others, but as long as I continue to be active, that particular period of my professional and spiritual biography will continue to be part of what I am today. Even at a quick look, subREAL appears to be a complex cluster of events, phenomena, places, people, and I don't believe it can be summed up in a few sentences, at least not right now and not by those who were directly involved with it.

I.K. The result is visible and it consists in all that we've done. We let other people comment on it.

R.N. *Why did the subREAL group start exploring the chaotic reality of Romanian society after the events of 1989 at Ceaușescu's Palace (East West Avenue, 1990)? Was the UAP also involved in finalising the building?*

C.D. I spent the 80s in the proximity of the demolition site on the Uranus hill, which subsequently became the building site for the Peoples' House. I was living in the neighbourhood and my spiritual and intellectual biography was deeply marked by this occurrence, to the extent that my work refers more than often than not to the ways I perceived and understood architecture at that time.
It comes as no surprise that the first manifestation of subREAL took place in that place and in relation with that building; moreover, the props used in *East West Avenue* were replicas of signs I used to see in the early 80s on the construction site, signs that the workers would place wherever some of their comrades died in labour accidents. Thus *East West Avenue* was actually an almost literal enacting of some events in my biography, obviously infused with a drop of cynicism and irony, which were asserted by us as the keystone of subREAL in its first phase.
At no point was UAP considered, since for us it only represented a structure of opportunity, a place where you could or couldn't obtain amenities such as a studio or loans. The complicities established by the UAP with the communist regime, directly and / or through some of its members were uninteresting and not much different from those of the entire society.

D.M. Even if the fountains in the centre of the boulevard represent the work of UAP foremost members, like many other of the palace's accessories, the action itself clearly doesn't refer only to that. The names and trades written on the plaques beside the green area in the middle of the boulevard represented a sort of ridiculous memorial to all those who contributed, willingly or unwillingly, to the "Victory of Socialism" over Bucharest.

R.N. *What is the significance that traditional products such as Carpați cigarettes, mustard and pickle jars or greasy forcemeat balls from «The Food Store» acquired in your works from the '90s? Is it about an ironic pledge in dialogue with consumerist society?*

C.D. While working on *The Food Store,* or later on *The Castle from the Carpathians* we were in no position of commenting on the consumerist society, as we didn't experience it yet at its full. What we knew too well was life under dictatorship, with an everlasting poverty pushed to such extremes that it transformed the society into a brutish mass of hunters and gatherers. Therefore our territory of research was this reverse consumerism where, with nothing to consume, all the emotional energy of the individual was feeding the unstoppable urge for consuming something / anything, at all costs. During the 80s the Romanian society was practically functioning around strategies of taking into possession and the whole thing gained a symbolic kind of momentum: you had meet on the table, you were empowered; you could grab a new book from under the counter - you were part of the elite, and didn't even had to bother reading it. Basically every aspect of the transient, of the every daily became archetypal: “I eat therefore I exist” - a regressive trip from Descartes to Neanderthal. That was the back ground of our first installations, including Eurasia, where we tactically explored that unbelievable small trade developed between Romania and Turkey at the beginning of the '90s, which represented for us not the first instance of consumerism, but rather an expansion of the material and spiritual poverty defining our society in the '80s.

I.K. The Food Store was an ultimate homage paid to that dearest institution from the communist epoch, and which we felt would disappear under the pressure of the new system, soon absorbed by the super and hyper markets. The undercooked minced meat balls grilled and pierced with

realizarea planului de întrecere socialistă), ori “Societate cu Răspundere Limitată” în prezent. Nici aluzia la “SRI” nu era exclusă, nici cea la suprarealism (evident opusul acestuia).
Andrei Pintilie m-a întrebat odată ironic care este grafia corectă: suptREAL ori subReal. I-am răspuns că evident “supt” exprima mai bine aspirațiile grupului dar am adoptat “sub” pentru a evita arhaismele.

R.N. *În cadrul manifestului publicat în «Contrapunct» în februarie 1991 vă defineați ca o inițiativă privată născută din îndelungata experiență a evitării conflictelor cu realitatea și vă propuneați ca obiectiv principal combaterea realului și promovarea bunul mers pe dedesubt. Militați pentru înlocuirea modei ANTI cu moda SUB, amintind că de la SUBistorie la SUBlim se găsesc uriașe posibilități de a afla adevărul. Care este rezultatul quest-ului întreprins în acești șaisprezece ani în căutarea adevărului?*

C.D. Nu cred că mă aflu în poziția de a trage concluzia a 16 ani de subREAL. Chiar și în prezenta fază de latență, subREAL rămâne o stare de spirit. În ce mă privește, atâta timp cât voi fi activ, această parte a biografiei mele va continua să marcheze ceea gândesc și ceea ce fac. Privit acum din goana trenului, subREAL e o poliarticulație de evenimente, de fenomene, de locuri, de persoane și nu cred că este posibil să sintetizezi asta în câteva idei punctuale, în orice caz nu acum și nu de către cei care au fost implicați în mod direct în mișcarea respectivă.

I.K. Rezultatul este palpabil și stă în ceea ce am făcut. Îi lăsăm pe alții să-l comenteze.

R.N. *Care a fost motivul pentru care explorarea grupului subReal asupra realității haotice din România postdecembristă a pornit de la Palatul lui Ceaușescu («East West Avenue», '90)? Era vorba și despre implicarea UAP în finalizarea clădirii?*

C.D. Am petrecut anii '80 în vecinătatea nemijlocită a șantierului de demolări din dealul Uranus, devenit apoi șantierul de ridicare a Casei Poporului. Locuiam în zonă și biografia mea a fost marcată de această apropiere, lucru pe care l-am conștientizat destul de lent și nu în toate implicațiile lui. Port după mine acest bagaj și în ziua de astăzi: în mare măsură ceea ce lucrez acum are de-a face cu acel deceniu opresiv.
Elementele sărace folosite în *East West Avenue* erau replici ale unor semne văzute de mine în anii '80, semne pe care muncitorii de origine rurală implicați în construirea Casei le așezau în locurile în care colegi ai lor muriseră în mod accidental. Era vorba deci de traducerea unor momente autobiografice, cărora li s-a aplicat acel filtru de cinism pe care ni l-am asumat ca trăsătură definitorie pentru subREAL, în special în prima sa fază.
UAP nu a intrat nici o clipă în discuție deoarece pentru noi ea nu era decât o structură de oportunitate, un loc în care puteai, sau nu, obține niște facilități gen atelier, împrumuturi, călătorii. Complicitățile pe care UAP, direct și / sau prin unii membri ai săi, le stabilise cu puterea comunistă erau neinteresante, previzibile și în fond deloc diferite de cele ale întregii societăți. Sigur că în anii '80 priveam cu oarecare invidie către Uniunea Scriitorilor sau cel puțin către secțiuni ale acesteia care fuseseră, cel puțin comparativ cu sus numita UAP, un fel de “bastion al rezistenței”. Aceasta din urmă a fost și a rămas o instituție obositor de previzibilă, care nu merită favoarea unei adresări critice.

D.M. Chiar dacă fântânile din mijlocul bulevardului sunt opera Uniunii Artiștilor Plastici prin membrii săi de vârf, ca și multe alte accesorii ale palatului, acțiunea în sine nu se referă explicit la acest fapt. Numele onomastice și meseriile înscrise pe tăblițele înșiruite de-a lungul spațiului verde din mijlocul bulevardului sunt un fel de memorial derizoriu al tuturor celora care au contribuit cu voia sau fără voia lor la “Victoria Socialismului” asupra capitalei.

R.N. *Care este semnificația pe care au căpătat-o în lucrările dumneavoastră din anii '90 produsele tradiționale de tipul țigărilor Carpați, borcanelor de muștar și murături din «Alimentara», mititeilor unsuroși? Este vorba despre un angajament ironic într-un dialog cu civilizația consumistă?*

C.D. Cred că la întrebarea asta am răspuns parțial anterior: *Alimentara* sau *Castelul din Carpați* nu vizau civilizația consumistă, inexistentă atunci în România. Adresa acelor lucrări era consumerismul pe dos din timpul dictaturii, acea manifestare viscerală a nevoii de a avea / ingera / digera, care absorbea aproape integral energia emoțională a populației; care distorsionase dinamica socială până la a funcționa exclusiv în jurul strategiilor de identificare și luare în posesie a “resurselor” ca manifestare a puterii (aveai carne, erai cineva, posedai cartea X - era suficient, nu mai trebuia să o și citești); care transformase în ultimă instanță orice resurse din aspecte ale tranzientului cotidian în simboluri de identitate: mănânc deci sunt, o regresie de la Descartes spre Neanderthal. Activitatea frenetică ducând la reificarea dorinței apare și în Eurasia, unde am exploatat în mod tactic incredibilul trafic de bunuri dintre România și Turcia de la începutul anilor '90. Trafic ce era nu atât o primă manifestare a consumismului, cât o extindere a sărăciei materiale și mentale care ne-a marcat în anii '80.

I.K. *Alimentara* a fost un ultim omagiu pe care l-am adus acelei instituții atât de dragă tuturor în epoca comunistă și care simțeam că va dispărea sub presiunea noii orânduiri, fiind curând înghițită de super și hiper-market-uri. Mititeii cruzi-însângerați străpunși de mini-țepe (scobitori) erau parte din instalația *Draculaland* făcută la Bistrița, iar cele 3500 pachete de țigări Carpați formau o “Casă Poporului” în instalația *Castelul din Carpați* ce a fost expusă într-un castel din Varșovia (Centrul de artă contemporană Ujazdowski). Într-adevăr lucrările respective făceau trimiteri către civilizația consumistă și implicațiile acesteia în arta contemporană.

toothpicks were part of the Draculaland installation realized in Bistrița, and the 3500 packets of Carpați cigarettes formed a Ceaușescu's Palace in the installation The Castle in the Carpathians that was displayed in a castle in Warsaw (the Ujazdowski Centre of Contemporary Art). You can say that these particular works made reference to consumerist society and its implications in contemporary art.

R.N. *In 1991 you were the curators of a large exhibition - "The Sex of Mozart". What was the aim of your curatorial program approached from the post-communist Romanian perspective?*

C.D. *The Sex of Mozart* was an initiative highlighting the same lost world present in *The Food Store* and *The Castle from the Carpathians,* namely a world where it was unconceivable for a publication to put out the smallest inch of skin, the same way it was unconceivable to buy a book in which the word "sex" would be printed, not only on the cover, but even inside. The communist regime promoted chastity through all its power channels, including some of our fellow intellectuals prone to compromise.
In 1990 we were naïve enough to believe that, once communism collapsed, we would enter a world of equal opportunities in the cultural setting. This didn't really happen. We didn't have to put up any more with the harsh administration of the activists and the Securitate officers in UAP, yet we had to cope with a new system, as doctrinaire and concentrated on material interests as the previous, which stemmed now mostly from an area of "silky dissidence", represented by an Orthodox art trend. The early '90s were characterized by a wave of aggressive and tasteless religious fanaticism, manifest in all levels of society. Former communist atheists dressed over into democrat politicians crossed themselves with both hands in front of the media, while the cultural discourse was dominated by the wooden language radiating from a Church that hadn't helped us at all in the communist years, neither spiritually nor socially, but became suddenly the reference point for many of our colleagues. This was the setting which determined the initiative of *The Sex of Mozart* - as a way of annoying the people who annoyed us and who jumped quite predictably to the bite, actually.
The bicentenary of Mozart's death played of course a role in the launching of the concept. As Mozart's oeuvre has an important dark side under the light glittery surface, he was a potential representative model for the post-modernism so popular in the Romanian culture at that time, as he was disquietingly responding to the oppressive character of every day life in the early '90s.
The exhibition was aiming at testing the artists' level of flexibility, namely how fast they could rally under the colours of a new concept. *The Sex of Mozart* didn't have a selection jury; it only presupposed a call for participation. The more surprising were the contributions (coming from people it was hard to imagine getting busy with Mozart, with sex or with the sex of Mozart) the more excited (so to speak) we became. The exhibition was having its highlights but generally was a deliberate mess, a return to the aesthetic of the salons, so important during the dictatorship.

I.K. *The Sex of Mozart* was staged at a time when Romanian artistic life had taken a strong turn towards Neo-Orthodoxy (the new name given to the neo-Byzantinism of the '80s), that started to assert itself with obstinacy and puritanism as the new official art. The exhibition came shortly after and in the same place that hosted a large exhibition called *Phylocalia (Filocalia),* who's opening was actually a service held by the organizers along with bishops and priests. On view, apart from the artists you would have expected to see, you also discovered all sorts of official painters and sculptors from the communist era, converted overnight out of opportunism to what they imagined was the new direction of Romanian art. T*he Sex of Mozart,* who had an opening in the Dadaist spirit, aroused a great deal of controversy that ultimately divided the waters that were quite muddled concerning Romanian art during those years.

R.N. *What determined you to turn the image archive of «Arta» magazine into an artistic project? Why were the installations from the «Art History Archives» series, launched at Kunslerhouse Berthanien in Berlin exhibited more in the Western world than at home?*

C.D. If the Arta magazine had really had an archive, subREAL wouldn't have probably worked with it. We must be clear about the concept here: it is difficult to work creatively with an archive; but it is easier to approach in such way chaotic information. And this was exactly what we had at our disposal: an informational chaos inviting us to explore it and to come up with possible answers for numbers of questions, or rather helping us to devise such questions. Our creative impulse originated in the very state of pandemonium of that photo material.
The project *Art History Archive,* generically known as *AHA* (a term chosen deliberately as a direct reference to the exclamation that expresses confusion or revelation - aha!), is known in Romania to a smaller extent, basically due to the low interest manifested by the cultural institutions. Even those sympathetic to subREAL's research were suspicious towards what was considered as a possible damaging attack at the status quo installed after 1990, when old friendships and complicities hindered any attempt to come clean about the odd love affair between visual culture and the communist dictatorship.
A problem with *AHA* is that it cannot be presented in its entirety without institutional support, precisely due to its complex structure. An exhaustive display might be important in order to make obvious the coherent unfolding of all steps and collaterals, from the initial installations in Künstlerhaus Bethanien to the latest staged photos from the *Interviewing the Cities* series. This project grounded in the depository of *Arta* unfolded for 10 years (1995-2004) with an incredible conceptual coherence.
While working in a residence at IASPIS Stockholm, we made a poster with the flow chart of our professional evolution where the chain of projects in the *AHA* series played a major role, stemming from each other almost graphically. Fortunately we understood that only very late, as it is extremely

R.N. *În anul '91 ați fost curatorii unui eveniment expozițional de proporții - «Sexul lui Mozart». Ce ați urmărit atunci prin programul curatorial abordat în cadrul contextului românesc postdecembrist?*

C.D. *Sexul lui Mozart* a fost o inițiativă inspirată de aceeași lume dispărută din *Alimentara* sau *Castelul din Carpați,* o lume în care era de neconceput să vezi un centimetru de piele într-o publicație, așa cum era de neconceput să poți cumpăra dintr-o librărie o carte în care cuvântul sex să fie explicit tipărit, nu numai pe copertă dar nici undeva înăuntru. După 1989 mentalitatea ipocrită a comunismului pudibond a fost, neașteptat pentru mine naivul, prelungită în mod natural de către o nouă clasă de intelectuali. Nu mai eram confruntați cu clica venală a activiștilor și a securiștilor din UAP, am dobândit în schimb noi lideri de opinie (la fel de doctrinari și la fel de concentrați pe interese imediate ca și predecesorii lor), veniți din zona pseudo-dizidenței de catifea a artei ortodoxiste. La începutul anilor '90 bătea un val de nebunie religioasă de un intens prost gust, și dacă înțelegeam mecanismele care îl făceau pe un activist ca Ion Iliescu sau pe un om crescut într-o cultură atee ca Petre Roman să facă cruci cu ambele mâini, era mai puțin clar de ce zona culturală în care noi vroiam să operăm, cea a artelor vizuale, a experimentului, trebuia să sufere din cauza unei opresii din partea acelei religii care în anii comunismului nu ne ajutase în nici un fel, ba dimpotrivă. Dincolo de opțiunile individuale ale fiecăruia, nu consideram că instituțiile religioase aveau un cuvânt în plus față de alte instituții ori față de vocile individuale. Acesta e fundalul pe care se proiectează inițiativa expoziției *Sexul lui Mozart*, menită a-i provoca la o reacție polemică directă, pe cei care promovau pudibonderia ca principiu estetic și ontologic.
În enunțul expoziției un rol important l-a avut desigur bicentenarul morții lui Mozart, a cărui operă cuprinde o latură întunecoasă camuflată pervers de suprafața vioaie, fără asperități. Asta făcea din Mozart un posibil model al culturii postmoderne în vogă în România anilor '90-'91 și, în orice caz, coincidea supărător de mult cu caracterul sumbru al vieții din România acelor ani.
Sexul lui Mozart căuta în același timp să testeze nivelul de mobilitate al artiștilor, capacitatea lor de a se înregimenta sub stindardul unei idei, alta decât cele promovate de saloanele oficiale din timpul dictaturii. Spre deosebire de antemenționatele saloane, *Sexul lui Mozart* nu a avut juriu. Cu cât participările erau mai surprinzătoare, venind din partea unor persoane despre care era mai greu de presupus că ar fi putut susține un dialog fie cu Mozart, fie cu sexul, fie cu sexul lui Mozart, cu atât eram mai încântați. A fost foarte multă maculatură în acea expoziție, lucru care nu a făcut decât să ne bucure, până la urmă fiind vorba despre o întoarcere premeditată la formatul de salon.

I.K. *Sexul lui Mozart* a avut loc într-un moment în care viața artistică românească basculase puternic înspre neo-ortodoxism (noul nume pentru neobizantinismul anilor '80), care începea să se impună cu intransigență și puritanism ca nouă artă oficială. *Sexul lui Mozart* a venit la scurt timp și în același spațiu în care a avut loc o mare expoziție numită *Filocalia,* al cărui vernisaj a fost practic o slujbă, ținută de organizatori alături de episcopi și preoți. Pe simeze, pe lângă artiștii la care te-ai fi așteptat, descopereai însă tot felul de pictori și sculptori oficiali din perioada comunistă, convertiți peste noapte, din oportunism, la ceea ce simțeau ei că este noua direcție a artei românești. *Sexul lui Mozart,* care a avut un vernisaj în cheie dadaistă, a stârnit mai multe polemici ce până la urmă au separat apele destul de amestecate din arta românească a acelor ani.

R.N. *Ce v-a determinat să transformați arhiva de imagini a revistei Arta într-un proiect artistic? De ce au fost expuse instalațiile din seria «Art History Archives», inaugurată la Kunslerhouse Berthanien, Berlin în 1995, mai mult în Occident decât în țară?*

C.D. Dacă revista *Arta* ar fi avut cu adevărat o arhivă, probabil că subREAL nu ar fi lucrat cu materialele respective. Terminologia este foarte importantă aici: e dificil să lucrezi în mod creativ cu o arhivă, în schimb e mult mai ușor să abordezi creativ un depozit de informație haotică. și asta aveam noi la dispoziție, un haos informațional care te invita să îl explorezi și să găsești eventuale răspunsuri pentru întrebările tale, ori mai curând te ajuta să formulezi întrebări.
Proiectul, numit generic *AHA* (deloc întâmplător de altfel: titlul conține o referire directă la exclamația exprimând deopotrivă nedumerirea sau revelația), adică *Art History Archive / Arhiva de Istorie a Artei,* este mai puțin cunoscut în România în principal datorită interesului instituțional scăzut pentru grupul subREAL. Cauzele acestei lipse de interes sunt de două tipuri: economice și ideologice. Pe cele economice nu le discut, sunt triviale. La nivel ideologic, a existat întotdeauna o suspiciune, chiar și în cercurile admiratorilor noștri, că *AHA* poate vexa susceptibilități, amiciții, complicități mai vechi din interiorul cercurilor artiștilor vizuali. Probabil că și noi ne-am complăcut într-o atitudine de auto-cenzură. Fără suport instituțional nu era însă posibil ca un proiect de o atare complexitate să fie prezentat în ansamblul său. Iar o privire de ansamblu e importantă în primul rând în România, având în vedere coerența cu care a crescut lent *AHA,* între 1995 - 2004.
Întâi am lucrat cu sutele de kilograme de fotografii din cutiile salvate la desființarea revistei; după care am descoperit negativele din același depozit, cu care am operat în diverse moduri (inclusiv mai jos citatul *Cinci valize*); din acest proces s-a născut proiectul *Interviewing the City / Interviuri cu orașul,* care cred că este ceva mai cunoscut publicului din România.
La un moment dat am făcut împreună cu Ioji un arbore genealogic al înlănțuirii proiectelor din seria *AHA,* pornind de la constatarea că ele se nășteau unul din altul, aproape inginerește. Din fericire am realizat asta către sfârșitul traiectului, pentru că e sterilizant să lucrezi în condiții de total control, știind care va fi pasul următor. Așa lucrurile s-au înlănțuit firesc, a existat o coerență logică intuitivă în dinamica noastră de duo care a determinat acest tip de răsucire sistematică în jurul materialului, acea încercare de a face tunele prin el într-un mod cât mai consistent.

dispiriting to consciously work in a derivative way. That is what that huge amount of material caused: a revolving approach to it, a constant trying to sort it out, to make tunnels and paths through it, to keep track and not get lost in the process.

I.K. The background of *AHA* is described at length in the catalogue that accompanied subREAL in the Romanian pavilion at the Venice Biennial in 1999. Here I will only reiterate that it was not about an archive, which would imply an organizing effort according to certain criteria, but about a couple of hundred kilograms of photos, piled up in envelopes and boxes, and about a few boxes of negative films that subREAL spared from destruction the moment the editorial staff of *Arta* magazine were forced out of their last headquarters. The spectre of these archives has been haunting post-communist Romania (and in general all the countries with similar regimes), and we thought it was a unique opportunity of recuperating the artistic background of our training through those materials. After a year spent in Berlin and 8 months in Stuttgart, during which we produced several projects starting from those materials, we handed back the archive to the Artexpo foundation, which we considered at that time the most competent to order, manage and further investigate it. At the moment the photographs and negative films are part of a larger archive of the National Museum of Contemporary Art.

R.N. *What was the impact that the «Data Corridor» photo-installation had within the first edition of «Manifesta», held in Rotterdam in 1996?*

I.K. Data Corridor was a “traveling” version of the Dataroom project, realized in our studio at Künstlerhaus Berthanien. With each exhibition this work was greeted with enthusiasm because of its humour and functioned both as an object, presenting itself at one glance but, for whoever was interested and had the time, as a lead for study that could take hours of research and could always offer something new. This project also facilitated our participation in other significant international exhibitions, among which Site Santa Fe and the first Berlin Biennial

R.N. *What do the members of the subREAL group hide in the 5 suitcases they carry when travelling across Europe? (for instance the «5 Suitcases» project)?*

C.D. 5 Suitcases was actually a short-range project. Its purpose was to operate a deconstructive analysis of the images from the negative collection we took over from Arta. We moved in that direction, extracting unexpected images, elements which had not been meant to be published and who de-conspired the relationship between the repro-journalist photography and the ideological context it so well serviced. Though romantic, the concept of suitcases travelling through the world didn't bear out, provided that the project lasted for only two years. The project that spread more was actually the *Interviewing the Cities,* which managed to establish landmarks on the physical and spiritual map of Europe by our way of looking at things though the camera lens.

I.K. 5 Suitcases is a phase project situated between *AHA* (Berlin) and *Serving Art* (Stuttgart). It is concerned with the deconstruction of images from the archive, realized by magnifying on a 1:1 scale some marginal fragments on the original negatives that were never supposed to be visible in the end product, as the final picture was an art reproduction. Those comic-grotesque-touching details of the CeauȘescu epoch - the image of a woman in her slippers holding a canvas, another woman's rubber boots, auxiliary characters accidentally appearing in the background - they all acquire new meanings from the perspective of the present.

R.N. *How would you describe your participation in the Venice Biennial in '93, '97 and '99 (achievements, expectations, disappointments, reactions at a national / international level)? How did you manage during these events of great significance to establish connections with the international artistic community?*

C.D. As I look back, I see our participation in the Venice Biennial as a rather disappointing stand, due to extremely poor management and infrastructural assistance. In 1993 *Aperto* had been mismanaged by the chief coordinator Elena Kontova and her team of curators, and that affected the way our project was installed and perceived.
In 1999, as the Romanian government tried for the first time a democratic approach, calling a curatorial competition for the national pavilion, the whole thing collapsed in yet another failure due to lack of budget and incompetence. There was no money to finance a site specific installation, while the work that was expected from us was site specific. The relation with the mass-media was also neglected. Furthermore, everything was tainted by the ridiculous intrigues of the former commissioner (a relic of the Communist era displaced by the new government policies), who tried to release himself of frustrations by accusing us of plagiarism. Therefore we invested the time given to prepare our participation in explaining to the organizers our status of conceptual photographers.

I.K. Each time it was a nightmare. In 1993, being invited as independent and naive artists within the youth section *Aperto,* we realized we were powerless, in front of the fierce gallery owners that fought unscrupulously for the expansion of the spaces given to the artists they represented, namely the young wolfs of contemporary art: Matthiew Barney, Damien Hirst, Kiki Smith etc. By and large, the Venice Biennial is acknowledged for its poor

I.K. Povestea *AHA* este spusă pe larg în catalogul ce a însoțit participarea subREAL în pavilionul românesc la Bienala de la Veneția din 1999. Voi repeta aici doar că nu a fost vorba de o arhivă, care ar implica o ordonare și aranjare după anumite criterii a conținutului, ci de câteva sute de kilograme de fotografii, puse de-a valma în plicuri și cutii, și de câteva lăzi cu filme pe care subREAL le-a salvat de la distrugere în momentul în care redacția revistei Arta a fost scoasă afară în mod brutal din ultimul său sediu. Fantoma arhivelor a bântuit și încă bântuie România postcomunistă (si în general toate țările cu regimuri asemănătoare) și ni s-a părut o ocazie unică de a revizita prin intermediul acelor materiale contextul artistic în care ne-am format. După un an la Berlin și 8 luni la Stuttgart, timp în care am făcut mai multe proiecte pornind de la acele materiale pe care le-am studiat cu relaxare și amuzament, am înapoiat arhiva fundației Artexpo, care am considerat noi la acea dată că este instituția cea mai în măsură să ordoneze, să gestioneze și să investigheze în viitor acele materiale. În prezent fotografiile și filmele fac parte din arhiva mult mai mare a MNAC.

R.N. *Care a fost impactul înregistrat de fotoinstalația «Data Corridor» în cadrul primei ediții Manifesta, organizate la Rotterdam în 1996?*

I.K. Data Corridor a fost o versiune “de circulat” a proiectului *Dataroom,* făcut la Kunstlerhaus Bethanien, în atelierul nostru. Acea lucrare a adunat la fiecare expunere mulți fani pentru că avea umor și funcționa pe de-o parte ca obiect, oferindu-se dintr-o privire, dar, pentru cine avea chef și timp, ca pistă de sudiu asupra căreia te puteai apleca ore întregi, descoperind în permanență câte ceva nou. Acest proiect ne-a adus participarea și la alte câteva expoziții internaționale importante, printre care Site Santa Fe, și prima Bienală de la Berlin.

R.N. *Ce ascund membrii grupării subReal în cele «5 valize» cu care călătoresc prin Europa (vezi proiectul «5 Suitcases»)?*

C.D. Proiectul *Cinci valize* a fost foarte scurt, de fapt. Menirea lui era să opereze o analiză deconstructivă a imaginilor din colecția de negative moștenite de noi la dispariția revistei Arta. Am mers în direcția asta extrăgând din negative imagini insolite, elemente care nu fuseseră menite publicării, apoi căutând să aducem în față detaliul menit să deconspire rutinele fotografiei de reproducere și relația cu ideologia. Ideea valizelor care călătoresc prin lume însă, deși romantică, nu prea se susține. Interviuri cu orașul e proiectul care a călătorit într-adevăr (inclusiv în România), acolo am reușit realizarea unei hărți subiective a Europei culturale, așa cum o vedeam noi prin vizorul aparatului de fotografiat.

I.K. *5 Suitcases* este o fază a proiectului situată între *AHA* (Berlin) și *Serving Art* (Stuttgart). Este vorba de deconstruirea unor imagini din arhivă, realizate prin mărirea la scară 1:1 de pe negativele originale a unor fragmente periferice care nu trebuiau să fie vizibile în fotografia finală, care era o reproducere de artă (acele comice-grotești-duioase detalii ale epocii ceaușiste: figura unei femei în papuci de casă, care susținea o pânză, cizmele de cauciuc ale alteia, personaje auxiliare intrate ilicit în cadru, dobândesc noi semnificații din perspectiva prezentului).

R.N. *Cum ați descrie participarea dumneavoastră la Bienala de la Veneția în '93, '97, '99 (realizări, așteptări, dezamăgiri, reacții la nivel național / internațional)? Ați reușit în cadrul acestor manifestări de anvergură să stabiliți legături cu comunitatea artistică internațională?*

C.D. Privind retrospectiv, participarea noastră la Bienala de la Veneția a fost, din punctul meu de vedere, destul de dezamăgitoare, datorită contextului de pauperitate infrastructurală și neprofesionalism ce caracterizau atunci (ca și acum) instituțiile responsabile din România. În plus, Aperto 1993 a fost lamentabil girat de către coordonatoarea generală Elena Kontova și de către curatorii cu care lucra, fapt care a afectat nemijlocit atât modul în care a fost instalată lucrarea noastră cât și receptarea ei. Datorită prestației scăzute a acelei ediții, Aperto a fost de altfel abandonat pentru o vreme.
În 1999 bugetul pentru participarea în pavilionul național a fost ridicol: nu am putut beneficia de o călătorie pentru cunoașterea prealabilă a spațiului, astfel că lucrarea noastră, extrem de efectivă în alte ambianțe arhitecturale, a suferit din cauza lipsei unei corelări între dimensiunile pavilionului și dimensiunile fotografiilor. Oricum, chiar dacă prospecțiunea ar fi fost posibilă, nu se putea pune problema obținerii banilor necesari pentru producția unei lucrări noi, la scara cerută de acel loc. Relația cu mass media a fost de asemenea ignorată. Totul fiind otrăvit pe deasupra de comportamentul de derbedeu cultural al lui Dan Hăulică care, frustrat de îndepărtarea sa de la comisariatul pavilionului, umbla să ne învinuiască de plagiat prin birourile Ministerului Culturii. Astfel că, în timpul în care ar fi trebuit să pregătim participarea la bienală, am fost obligați să ne ocupăm cu justificarea poziției noastre de fotografi conceptuali.

I.K. A fost de fiecare dată un coșmar. În 1993 fiind invitați ca artiști independenți și inocenți în cadrul secțiunii de tineret “Aperto” ne-am trezit fără nici o acoperire instituțională, aruncați de colo până colo într-o arena cu galeriști fioroși care se luptau fără nici un fel de scrupule pentru extinderea spatiilor artiștilor pe care îi reprezentau, anume tinerii lupi ai artei contemporane: Matthiew Barney, Damien Hirst, Kiki Smith, etc. În 1997 și 1999 coșmarul a fost din cauza birocrației delirante din cadrul MCR, care funcționează întotdeauna ca o frână, blocând banii pentru producție și cataloage până în ultima clipă. Desigur, Veneția este locul unde poți întâlni comunitatea artistică internațională, reacțiile au fost bune.

R.N. *Cum s-a achitat grupul subReal de promisiunea pe care o făcea în cadrul manifestului «Serving Art» de a alcătui o arhivă de imagini ale comunității artistice internaționale a anilor '90?*

management, but that year's edition was so outrageous and it generated so many conflicts, that Aperto was dissolved that very same year. In 1997 and 1999 the experience was a nightmare due to the delirious bureaucracy within the Ministry of Culture, which always functions as a setback, blocking money for production and catalogues up until the last possible moment. Of course, Venice is the place where the international artistic community gets together and in 1999 the reactions we experienced were positive.

R.N. *How did the subREAL group keep its promise that was made in the «Serving Art» manifesto, the promise of building up an archive of images of the international artistic community of the '90s?*

C.D. I think we only partially kept to the promise regarding the creation of a panorama of the international artistic community of the '90s, which was an entirely overstated objective, provided the practical issues. What we were aiming at was to travel a lot and find the opportunity of working in as many places as possible, thus being able to offer a multifaceted image of the European and even non-European artistic life. That depended on resources, and the fact that subREAL functioned for a long time with Iosif in Bucharest and I in Amsterdam didn't make it any easier. We will see what we managed to achieve when things quieten down and we acquire a much clearer perspective.

I.K. This project was masterminded through artists-in-residence programmes and came about when and where received funding and the necessary support, not necessarily where and when we wanted to position it. Nevertheless we created a reasonably substantial visual archive that was exhibited in part in different locations. I believe the project would be worth publishing.

R.N. *In a age of mechanisation in which more and more (amateur) photographers are searching for the newest, smallest and most responsive equipment available on the market, is there any chance for photography to assert itself as a conceptual process?*

C.D. I think the only chance contemporary photography stands is to have a prominently conceptual character. Where else could we distinguish it from the shallow hedonistic character of advertisement photography, from the life-style photography projecting a self-centred image of society - if not in the conceptual investment put at work by the artist? More over, as there is a continuous absorption of artistic solutions in the commercial sphere (through advertisement, music, fashion, design), the opposite became scarce and, for many reasons, the exploitation of commercialism for art purposes (in a let's say Warhol-like tactical way) is no more efficient. That being said, the conceptual tools became paramount for the survival of artistic autonomy. How does this translate formally - is the personal choice of the respective artist.

I.K. Of course there is. Photography as a conceptual process can exist irrespective of the type of photo equipment that is available on the market. Perhaps it can exist even without the existence of the camera itself. For the fourth Triennial of photography held in Esslingen in 1988 with the title *Photography as a Concept,* one of the most interesting projects, belonging to Georg Winter was carried out by using camera-shaped wooden objects, whereby the artist made social comments on the act of taking photographs and the gestures it involves, and on the often ridiculous corporate language that the camera producers use.

C.D. Cred că ne-am ținut doar parțial de cuvânt, era o ambiție cu totul disproporționată dat fiind aspectele de ordin practic. Ceea ce intenționam noi era să lucrăm împreună în cât mai multe locuri, oferind astfel o imagine multifațetată a vieții artistice europene sau din afara Europei. Acest lucru depindea de resurse iar faptul că subREAL a funcționat multă vreme cu Ioji la București și cu mine la Amsterdam nu a ușurat situația. Rămâne de văzut mai târziu, dintr-o perspectivă mai clară, ce am reușit să realizăm de fapt.

I.K. Acest proiect a fost făcut în cadrul unor rezidențe artistice și s-a concretizat doar în acele locuri unde am putut găsi finanțare și logistica necesară. Cu toate acestea avem un material vizual destul de bogat care pe fragmente a fost expus în diverse locuri. Ar merita o publicație.

R.N. *Într-o eră a robotizării în care tot mai mulți fotografi (amatori) caută aparatele cele mai noi, mai miniaturizate și mai automatizate, există o șansă pentru fotografie ca proces conceptual?*

C.D. Fotografia ca disciplină artistică nu poate fi decât conceptuală. Altfel cum s-ar putea face delimitarea de caracterul epidermic, hedonist și narcisist al fotografiei publicitare, sau al fotografiei gen *life style* care glorifică o societate extrem de îndrăgostită de sine însăși? Acesta e însă un adevăr cu aplicabilitate mai generală: artiștii folosesc azi medii asimilate discursului dominant al societății de consum; mai mult, există o continuă dinamică de absorbție a creativității artistice în formate vandabile (publicitate, design, modă, muzică), în timp ce curentul invers, de absorbție a unor elemente mainstream în zona alternativă a artei e din ce în ce mai sporadic. Așa stând lucrurile, delimitarea revine la deținerea unei încărcături conceptuale și la continua explorare tactică de noi posibilități conținutistice. Cum se traduce asta la nivelul formalului, depinde de la artist la artist.

I.K. Sigur că există. Fotografia ca proces conceptual poate să existe indiferent de tipurile de aparate existente pe piață, acum sau peste mai mulți ani. Ba chiar și fără aparat de fotografiat. La a IV-a trienala de fotografie de la Esslingen din 1988, care avea titlul “Photography as Concept”, unul din cele mai interesante proiecte, cel al lui Georg Winter era realizat folosindu-se de câteva obiecte din lemn de forma unor aparate de fotografiat, cu ajutorul cărora artistul făcea comentarii sociale față de actul fotografierii și gesturile care îl însoțesc și față de limbajul corporatist de multe ori aberant, folosit de producătorii de aparate foto.

Artists*

Irina Botea (b.1970), lives and works in Chicago. In 2001 she graduated the National University of Arts, Bucharest. Between 2004 - 2006, Master at The School of The Art Institute, Chicago. Her activity includes media as: painting, video, installation, photography.

Mircea Cantor (b.1977), lives in Paris; works in Paris and Cluj Napoca. Co-editor of the *Version* magazine (www.versionmagazine.com). He graduated ERBAN - École des Beaux Arts, Nantes. His activity includes media as: video, installation, photography. Represented by Galerie Yvon Lambert, Paris, New York.

Ștefan Cosma (b.1977, Bucharest), lives and works in Bucharest. Studies of photography at the National University of Arts Bucharest and Fabrica / Benetton Centre for Communication & Research, Italy. Visual artist, co-founder of *Omagiu* magazine. Currently he is doing different TV shows focused on urban culture and advertising.

Alexandra Croitoru (b.1975, Bucharest), lives and works in Bucharest. in 1998 she graduated the National University of Arts, Bucharest. Currently teaching photography at the same university. Beside photography she is working also with video, objects, installations and performances.

Călin Dan (b.1955, Arad), lives and works in Amsterdam and Bucharest. Active both as independent artist, curator and writer and in the collaborative project subREAL. His activity includes media as: video, installation, photography.

Duo van der Mixt (Mihai Pop & Cristian Rusu) is an artistic duo established in 2002, in Cluj. Mihai Pop (b.1974), graduated the University of Art and Design in Cluj. Visual artist, curator at galeria “plan b” - Cluj, working on a Ph.D. on Visual Arts at the UAD Cluj.
Cristian Rusu (b.1972), graduated the University of Art and Design in Cluj. Visual artist, stage-designer, currently he is teaching at the Faculty of Theare and Television, University Babeș-Bolyai, Cluj.

Maria Drăghici (b.1978, Bucharest) lives and works in Bucharest. In 2003 she graduated National University of Arts, Bucharest and between 2003 - 2005 she completed a Master Degree in Visual Arts, at the same university.

Daniel Gontz (b.1978) lives and works in București. He graduated the University of Fine Arts, Vienna (New Media department) and in 2005 he completed a Master Degree in Visual Arts at the same university. (www.gontz.com)

Teodor Graur (b.1953, Pogăceaua), lives and works in Bucharest. Active in visual arts since the early eighties, working with various media including painting, installation, photography, video. Since 2003 he coordinates HT003 gallery, in Bucharest.

Grigorescu Ion (b.1945, Bucharest). Lives and works in Bucharest. Actives since ’70s, working with various media including painting, installation, photography, film, performance.

Nicu Ilfoveanu (b.1975, Pitești), lives and works in Bucharest. In 2000 he graduated the University of Arts Bucharest, Photo-Video department and in 2001 he completed a Master Degree at the same university. Currently teaching photography at the National University of Arts, Bucharest.

Mihaela Kavdanska / mi ka (b. 1976, Blagoevgrad, Bulgaria), lives and works in Bucharest. In 2001 she graduated the National University of Arts, Bucharest, the Painting department. She is working in various media, including painting, installation, video, VJ-ing. Since 2004 co-founder, together with Ștefan Tiron, of AVmotional - audio / video / experimental / event (www.avmotional.com)

Iosif Király (b. 1957, Reșița), lives and works in Bucharest. Graduated the University of Architecture and Urbanism, Bucharest. Active as independent artist (www.iokira.com) and in the collaborative project subREAL. In 1995, co-founder of the Photo-Video department at the National University of Arts, Bucharest, where he currently is teaching.

Dan Mihălțianu (1954, Bucharest), lives and works Bucharest / Berlin / Bergen. Since 2001, professor at the department of Photography, Bergen National Academy of the Arts. Active as independent artist and between 1990 - 1993 in the collaborative project subREAL, which he co-founded.

Vlad Nancă (b. 1979 Bucharest), lives and works in Bucharest. Studies of photography at the National University of Arts Bucharest, visual artist, curator and net activist. Together with Ștefan Tiron he created the 2020 platform (www.2020.ro)

Artiști*

Irina Botea (n. 1970), trăiește și lucrează la Chicago. În 2001 a absolvit Universitatea Națională de Arte București. Între 2004 - 2006, Master la The School of The Art Institute, Chicago. Activitatea sa include lucrări realizate în diferite medii: pictură, video, instalație, fotografie.

Mircea Cantor (n. 1977), trăiește la Paris; lucrează la Paris și Cluj Napoca. Co-editor al revistei *Version* (www.versionmagazine.com). Absolvent al ERBAN - École des Beaux Arts, Nantes. Activitatea sa include lucrări realizate în diferite medii: video, instalație, fotografie. Reprezentat de Galeria Yvon Lambert, Paris, New York.

Ștefan Cosma (n. 1977, București), trăiește și lucrează la București. Studii de fotografie la Universitatea Națională de Arte București și la Fabrica / Benetton Centre for Communication & Research, Italia. Artist vizual, co-fondator al revistei *Omagiu*. În prezent realizează diferite emisiuni TV despre cultura urbană și publicitate.

Alexandra Croitoru (n. 1975, București), trăiește și lucrează la București. În 1998 a absolvit Universitatea Națională de Arte București. În prezent predă fotografie la aceeași universitate. Activitatea sa include lucrări realizate în diferite medii: fotografie, video, obiect, instalație și *performance*.

Călin Dan (n. 1955, Arad), trăiește și lucrează la Amsterdam și București. Activ ca artist, curator și scriitor independent și în proiectul colaborativ subREAL. Producțiile sale artistice sunt realizate în diferite medii: video, instalație, fotografie.

Duo van der Mixt (Mihai Pop și Cristian Rusu) este un duo artistic format în 2002, la Cluj. Mihai Pop (n. 1974), a absolvit Universitatea de Artă și Design, Cluj. Artist vizual, curator la galeria “plan b”, Cluj și doctorand la UAD Cluj.
Cristian Rusu (n. 1972), a absolvit Universitatea de Artă și Design, Cluj. Artist vizual, scenograf, în prezent predă la Facultatea de Teatru și Televiziune, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj.

Maria Drăghici (n. 1978), trăiește și lucrează la București. În 2003 a absolvit Universitatea Națională de Arte București și între 2003 - 2005 un master în arte vizuale la aceeași universitate.

Daniel Gontz (n. 1978, București) trăiește și lucrează la București. A absolvit Universitatea de Artă din Viena (departamentul New Media) și în 2005 un master în arte vizuale la aceeași universitate. (www.gontz.com)

Teodor Graur (n. 1953, Pogăceaua), trăiește și lucrează la București. Activ în artele vizuale din anii ’80. Activitatea sa include lucrări realizate în diferite medii: pictură, video, instalație, fotografie. Din 2003 coordonează Galeria HT003, în București.

Grigorescu Ion (n. 1945, București), trăiește și lucrează la București. Activ în artele vizuale din anii ’70. Activitatea sa include lucrări realizate în diferite medii: pictură, instalație, fotografie, film, *performance*.

Nicu Ilfoveanu (n. 1975, Pitești), trăiește și lucrează la București. În 2000 a absolvit Universitatea Națională de Arte București, departamentul Foto-Video iar în 2001 un master la aceeași universitate, unde în prezent predă fotografie.

Mihaela Kavdanska / mi ka (n. 1976, Blagoevgrad, Bulgaria) trăiește și lucrează la București. În 2001 a absolvit Universitatea Națională de Arte București, departamentul Pictură. Activitatea sa include lucrări realizate în diferite medii: pictură, video, instalație, fotografie, VJ-ing. Din 2004 a fondat împreună cu Ștefan Tiron AVmotional - audio / video / experimental / event (www.avmotional.com)

Iosif Király (n. 1957, Reșița), trăiește și lucrează la București. Absolvent al Universității de Arhitectură și Urbanism București. Activ ca artist independent (www.iokira.com) și în proiectul colaborativ subREAL. În 1995, co-fondator al departamentului Foto-Video al Universității Naționale de Arte București, unde în prezent predă.

Dan Mihălțianu (n. 1954, București), trăiește și lucrează la București / Berlin / Bergen. Din 2001, profesor la departamentul de Fotografie a Bergen National Academy of the Arts. Activ ca artist independent și între 1990 - 1993 în proiectul colaborativ subREAL, unde este co-fondator.

Vlad Nancă (n. 1979, București), trăiește și lucrează la București. Studii de fotografie la Universitatea Națională de Arte București, artist vizual, curator și *net activist.* Împreună cu Ștefan Tiron a creat platforma 2020 (www.2020.ro)

Gheorghe Rasovszky (1952, Suceava), lives and works in Bucharest. In 1977 he graduated the University of Art in Bucharest. Actives since the '80s, working with various media including painting, installation, photography, video. Numerous stage-design projects for theatre, television and film. Since 2003, author (together with Carmen Rasovszky) of the concept and director of various contemporary art shows at TVR (the national television).

subREAL (Călin Dan & Iosif Király, based in Amsterdam / Bucharest) - artistic group established in 1990 (until 1993 working as a trio, with Dan Mihălțianu). Favourite media: photography, installation, performance.

Gabriela Vanga (b.1977), currently working in Paris, France. Co-editor of *Version* artist run magazine (www.versionmagazine.com). Studies at the University of Art and Design, Cluj (1997 - 2001), at École des Beaux Arts, Nantes (2001 - 2002) and Le Pavillon / Palais de Tokyo, laboratoire de création, Paris (2002 - 2003).

Mona Vătămanu & Florin Tudor (1968 Constanța / 1974 Geneva), leaving and working in Bucharest. Graduated the University of Art Bucharest. They work as an artistic duo since 2000 and their activity includes media like video, instalation, photography.

Text Contributors*:

Irina Cios is art critic and curator, director of the International Center for Contemporary Arts, Bucharest, and also guest lecturer at the Bucharest University. 2000 - 2003 the initiator and curator of the SPACE Gallery of ICCA, promoting experimental art and new media. She organized visual art events in partnership with international art institutions. Editor of contemporary art catalogues, she is Co-author of the Art Dictionary; techniques and artistic styles (1998). Contributes with articles and interviews in catalogues, journals and magazines like: *Observator Cultural, Artelier, Balkon, Secolul 21, Praesens, Ide*a etc.

Cosmin Costinaș (b. 1982, Satu Mare) is an art critic and independent curator, at present an editor managing the *documenta 12* magazines project. An associate editor of the magazines *Idea* artă+societate (Cluj) and *Version* (Paris / Cluj), a contributor to reviews and periodicals in Europe, North America and South-East Asia, he has delivered lectures in institutions and universities in Europe and China.
He lives and works in Vienna.

Raluca Ionescu (b. 1977) is an assistant lecturer at the Bucharest National University of Arts (U.N.A.) and artistic director of UNAgaleria, the art gallery of the university. Graduate of the Photography and Video Department of U.N.A. and holder of an MA in Creative and Media Enterprises from the University of Warwick/UK. Currently, PhD candidate with a thesis on "Urban regeneration in Bucharest city centre through visual arts interventions".

Anca Mihuleț (b. 1981, Sibiu). Art critic, The Brukenthal Museum, Sibiu. Published articles in Romania, Hungary, Germany. Interests in visual culture, image theory, public space, the statute of the contemporary museum.

Mihnea Mircan (b. 1976) is curator and works at the National Museum of Contemporary Art Bucharest (MNAC)

Cosmin Moldovan is an artist working with film and photography, currently an MA student and an assistant at the National University of Arts in Bucharest, at the Photo-Video Department. His interests range from theory (concerning mainly photography, but also contemporary art) and curatorship to VJ-ing and DJ-ing. As a theoretician, his curriculum consist in reviews and texts for artists such as Ola Pehrson, Alexandra Croitoru, Matei Bajenaru, Maria Drăghici, published in various cultural magazines or on the web (www.2020.ro). As a curator he is involved in the project *Offset* (an interactive dvd and a web archive showcasing the best and most active young Romanian artists).

Raluca Nestor graduated the Master Degree in Visual Arts at the National University of Arts - Bucharest, in 2006. In 2005 she receives the national prize for multimedia *E-content,* at the *E-culture* section and participates at the *World Summit Award (Europrix)* competition. Since 2006 she is teaching multimedia at the Photo Video department in UNAB and she is working on her Ph.D. on a theme which investigates the aesthetics of new media. She is a contributor to different artistic and cultural magazines a permanent collaboration with Radio România Cultural (CulturaNet).

Cristiana Radu graduated the Master Degree in Visual Art at the National University of Arts - Bucharest. Between 2003 - 2004 she works at HT003 gallery, and between 2004 - 2005 she is the coordinator of ArTei gallery. Since 2005 she works at *igloo* magazine, has her own radio art show at radio Mix and collaborates with artistic and cultural magazines.

---

*Detailed byographies of the artists and of the text contributors can be found in pdf format of the book, at www.galerianoua.ro

Gheorghe Rasovszky (n. 1952, Suceava), trăiește și lucrează la București. În 1977 a absolvit Universitatea Națională de Arte București. Activ în artele vizuale din anii '80. Activitatea sa include lucrări realizate în diferite medii: pictură, instalație, fotografie, video. Numeroase proiecte de scenografie pentru teatru, televiziune și film. Din 2003, autor al conceptului și regizor (împreună cu Carmen Rasovszky) a diferite emisiuni la TVR (televiziunea națională) despre arta contemporană.

subREAL (Călin Dan & Iosif Király, Amsterdam / București) - grup artistic format în 1990 (până în 1993 funcționează ca un trio, cu Dan Mihălțianu). Medii favorite: instalație, performance. Din 1995 activitatea subREAL s-a concentrat în mare parte pe proiecte de fotografie.

Gabriela Vanga (n. 1977), în prezent lucrează la Paris. Co-editor al revistei *Version* (www.versionmagazine.com). Studii la Universitatea de Arte și Design, Cluj (1997 - 2001), École des Beaux Arts, Nantes (2001 - 2002) și Le Pavillon / Palais de Tokyo, laboratoire de création, Paris (2002 - 2003).

Mona Vătămanu & Florin Tudor (n. 1968 Constanța / n. 1974 Geneva), trăiesc și lucrează la București. Au absolvit Universitatea Națională de Arte București. Lucrează ca un duo artistic din 2000 iar activitatea lor include lucrări realizate în diferite medii: video, instalație, fotografie.

Autori*:

Irina Cios este critic de artă și curator, director al Centrului Internațional pentru Artă Contemporană București, lector invitat la Universitatea București. 2000 - 2003 inițiatoarea și curatoarea Galeriei SPACE CIAC axată pe promovarea artei media și experimentale. A organizat evenimente de artă vizuală în parteneriat cu instituții românești și internaționale. A editat cataloage de artă contemporană. Co-autor la Dicționarul de Artă, forme, technici și stiluri artistice, vol I, II publicat de Editura Meridiane (1988), contribuie cu articole și interviuri în cataloage, publicații periodice precum: *Observator Cultural, Artelier, Balkon, Secolul 21, Praesens, Idea* etc.

Cosmin Costinaș (n. 1982, Satu Mare) este critic de artă și curator independent, în prezent redactor coordonator al proiectului documenta 12 magazines. Redactor asociat al revistelor *Idea* artă+societate (Cluj) și *Version* (Paris / Cluj), colaborator la reviste și publicații din Europa, America de Nord și Asia de Sud-Est, a ținut conferințe în instituții și universități din Europa și China.
Trăiește și lucrează în Viena.

Raluca Ionescu (n. 1977) este asistent universitar la Universitatea Națională de Arte din București și director artistic al UNAgaleria, spațiul expozițional al UNA. Licențiată a departamentului Foto, Video, Procesare Computerizată a Imaginii al UNA București și a programului de masterat în Creative and Media Enterprises al Universității Warwick / Marea Britanie. În prezent, doctorand în arte vizuale cu teza "Reabilitarea centrului istoric al Bucureștiului prin intervenții de artă vizuală".

Anca Mihuleț (n. 1981, Sibiu). Critic de artă, Muzeul Brukenthal, Sibiu. Articole pentru publicații din România, Ungaria și Germania. Interesată de cultură vizuală, teorii ale imaginii, teorii ale istoriei, spațiu public, statutul muzeului în contemporaneitate.

Mihnea Mircan (n. 1976) este curator și lucrează la Muzeul Național de Artă Contemporană din București.

Cosmin Moldovan este artist și lucrează cu filmul și fotografia, actualmente masterand și preparator la departamentul Foto-Video al Universității Naționale de Arte București. Raza preocupărilor sale cuprinde teoria (în special cea de fotografie, dar și cea de artă contemporană) și curatoriatul, VJ-ing-ul și DJ-ing-ul. Ca teoretician, activitatea sa constă în cronici și texte pentru artiști ca Ola Pehrson, Alexandra Croitoru, Matei Bajenaru, Maria Drăghici, publicate în reviste culturale sau pe internet (www.2020.ro). Ca și curator e implicat în proiectul *Offset* (un DVD interactiv și arhivă web prezentându-i pe cei mai buni și activi tineri artiști români).

Raluca Nestor a absolvit programul de Masterat în Arte Vizuale la Universitatea Națională de Arte din București, în 2006. În 2005 primește premiul național de multimedia *E-content,* secțiunea *E-culture* și participă la competiția *World Summit Award (Europrix)*. Din 2006 predă multimedia în cadrul departamentului Foto-Video și este doctorand la UNAB cu o temă de investigare a esteticii noilor medii. Colaborează constant cu periodice din domeniul artistic și cultural, cu Radio Cultural (CulturaNet).

Cristiana Radu a absolvit Masteratul în Arte Vizuale la Universitatea Națională de Arte din București, în 2006. În perioada 2003 - 2004 lucrează la HT003 gallery, iar între 2004 - 2005 este coordonator al galeriei ArTei. Între 2005 - 2006 lucrează în redacția *igloo,* susține propria emisiune de artă la radio Mix și colaborează constant cu periodice din domeniul artistic și cultural.

---

*Biografiile detaliate ale artiștilor și autorilor pot fi găsite în formatul pdf al cărții, la www.galerianoua.ro

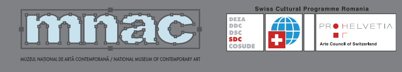
Proiect finanțat de:
Project financed by:



Cu sprijinul financiar:
Supported by funds from:



Parteneri:
Partners:





Sponsor:
Sponsored by:

